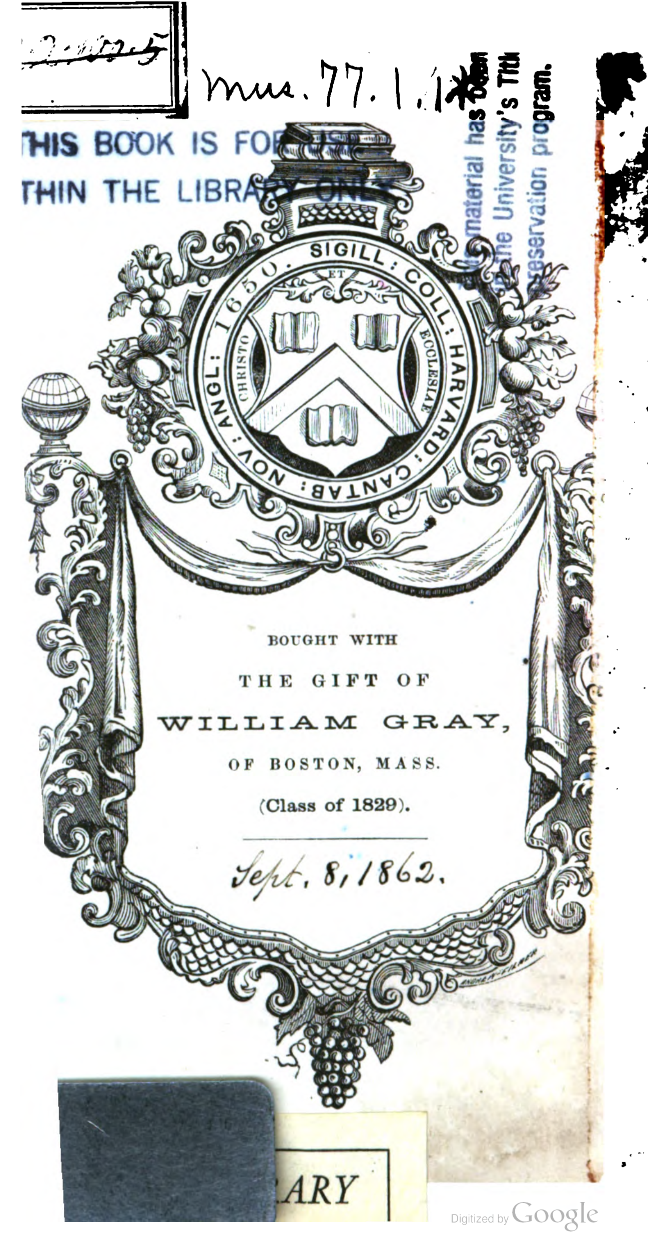


SIGILL : COLL : HARVARD : CANTAB : NOV : ANGL : 1650.
CHRISTO ET ECCLESIAE



Für
Freunde der Tonkunst.

Kleine Schriften vermischten Inhalts

von

Gustav Schilling.

Erster Band.

Zugleich

Fortsetzung des gleichnamigen Werks

von

Friedrich Rochlitz,

und als solche des Gesammtwerks

fünfter Band.

Kitzingen.

G. E. Köpplinger'sche Buchhandlung.

1845.

1862, Sept. 8.

Vorwort.

Es sind bereits mehrere Jahre darüber verflossen, daß ein Freund, ein tüchtiger Mann, mir schrieb, er lese in den von mir damals redigirten „Jahrbüchern für Musik" manch' werthes Wort, bedaure aber, daß dasselbe das Schicksal aller Journalliteratur theilen, verfliegen werde, wie die Waizenkörner mit der Spreu, unter welche sie geschüttet. Ueberhaupt, meinte er, solle ich meine Arbeit nicht so zersplittern, oder es wenigstens machen, wie der gute sel. Rochlitz einst gethan, und das von dem Kleinen, was ich selbst glaube mit der meisten Liebe gearbeitet zu haben und an dessen Gedanken ein dauernderes Interesse hafte, in dem Leser wieder neue Gedanken zu wecken, demnächst gesammelt als ein Ganzes wieder veröffentlichen. Ein solches wieder geboren vielköpfiges Kind werde freilich häufiger mißkannt als richtig geschätzt, aber es sey doch ein Strauß von Blüthen, unter denen immer eine den Beschauer tiefer anrege, und wenn endlich alle ihren Liebhaber, Pfleger gefunden, so sey der Segen gleichwohl tausendfältig, unendlich. Andere ähnliche Aufforderungen folgten, und selbst der sel. Rochlitz, mit dem ich häufig über den Gegenstand correspondirte, schlug mir geradezu vor, zu dem Ende mich direct an sein Werk „Für Freunde der Tonkunst", von dem vier Bände erschienen, anzuschließen. Er ließ sich dabei über die Grundsätze und Ansichten zugleich aus, auf welche jenes Werk vorzüglich fuße. Sie sind eben so klar in den Vorreden zu den vier Bänden zu lesen, und müssen als richtig gelten, weil sonst schwerlich wohl

der eine und andere Band davon mehrere Auflagen erlebt hätte. Uebrigens darf ich wohl sagen, daß damals schon und augenblicklich diesen und solchen Aufforderungen zu folgen, mich eine gewisse achtungsvolle Scheu, welche ich bei aller Freundschaft unsers Verhältnisses und unserer Gesinnungen zu einander vor dem guten Vater Rochlitz hegte, noch abhielt; jetzt jedoch will es mich sogar eine Art Pflicht schuldiger Pietät bedünken, dem Worte wie der Erlaubniß bethätigtes Gehör zu schenken, und erfülle ich dieselbe, so thue ich es immer doch mit Bescheidenheit, wenn freilich nicht minder mit dem verzeihlich aufrichtigen Wunsche, daß die Besitzer des Rochlitz'schen Werks dieser Sammlung von Bildnissen, Gedanken, Ansichten und Erfahrungen, welche so eng an jenes sich anschließt, nicht weniger gern auch ein Plätzchen daneben in ihrer Bibliothek vergönnen möchten. In Darstellung und Form mußten allerdings beide, Vor- und Nachbild, weit von einander abweichen, aber im Geiste — — ich habe mehr als blos Einen Beweis in Händen, daß Rochlitz selbst mich in dieser Hinsicht sich näher verwandt fühlte als manchen andern unsrer Herren Collegen; und was die Personen und Gegenstände betrifft, die hier besprochen werden, so meine ich, bedarf es für Niemand noch eines besondern Nachweises, daß sie wichtig genug sind, der Erinnerung und dem weiteren Nachdenken darüber stets gegenwärtig erhalten zu werden.

Damit mich und dies mein Buch, das im Falle günstiger Aufnahme im nächsten Jahre seine Fortsetzung erhalten wird, allen „Freunden der Tonkunst" freundlichst empfehlend

Stuttgart, im October 1845.

G. Schilling.

Inhalt.

I.

Bildnisse.

Giacomo Meyerbeer.

Einem Manne, dem, wie Meyerbeer, es gelungen, drei bis heute für durchaus unausgleichbar geglaubte Schulen, wir meinen die deutsche, italienische und französische, in dem Grade in sich aufzunehmen, daß er aus der gewaltigen Trias mit ihren wesentlichsten Elementen eine Einheit gestalten konnte, muß ein bis jetzt noch nicht erreichtes Verdienst zugerechnet werden, zumal jene Vereinigung nicht etwa bestand aus einem Zusammenstellen heterogener Elemente, vielmehr einer neuen Schöpfung zu vergleichen ist, wo die Bestandtheile der drei Schulen in merkwürdiger Mischung und Verschmelzung, wie solches nur durch einen außerordentlichen Geist geschehen konnte, ins Leben treten. Giacomo Meyerbeer wurde im Jahr 1794 in Berlin geboren, wo seine Familie, ihrem Vermögen und ihren sonstigen Verhältnissen nach, eine ehrenvolle Stellung einnimmt. Zwei Brüder Meyerbeer's,

der eine, Wilhelm, ward in der scientivischen Welt durch astronomische Forschungen bekannt; der andere, Michael, versprach in seinem durchaus schön geschriebenen und tief gefühlten Trauerspiele des „Paria" eine der ausgezeichnetsten Stellungen in der dichterischen Laufbahn zu erringen. Der Tod machte allzufrüh diesem hoffnungsvollen Streben ein Ende. In seinem vierten Lebensjahre schon ließ M. auf die unbekannten Anlagen schließen, welche damals noch wie zarte Keime im Kindesgeiste verborgen lagen. Seine lebhafte Auffassungsgabe merkte sich mit unglaublicher Leichtigkeit die vorzüglichsten Melodien, welche herumziehende Orgelmänner vor seines Vaters Hause herleierten. Es war nicht ungewöhnlich, das Kind nach einem solchen Concerte zum Clavier hineilen zu sehen, um das, was es so eben vernommen, wieder zu spielen, wo dann natürlicherweise der linken Hand ihr harmonischer Theil angewiesen wurde. Die frühreife Geistesbildung des Knaben fesselte bald die Aufmerksamkeit seiner Umgebung. Sein Vater vernachlässigte sonach kein Mittel, welches zur Entwickelung des hervorstrebenden Talents hätte beitragen können. M. wurde der Leitung des vortrefflichen Pianisten Lauska an-

vertraut, der mit den rationellen Principien gründlicher Sachkenntniß den anempfehlenswerthen Mechanismus der Schule Clementi's verband und überdieß seinen glänzenden Ruf als Lehrer mit allem Rechte behauptete. M. machte staunenswerthe Fortschritte. Im achten Jahre schon zog er die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich, welches in Liebhaberconcerten den aufgeweckten Knaben manchem gepriesenen Talente ohne Bedenken anreihte. Es galt als nichts Ungewöhnliches mehr, ihn den besten Pianisten Wiens an die Seite zu stellen. Die Leipziger musikalische Zeitung spricht zu verschiedenen Malen (17. Nov. 1803 und 2. Januar 1804) von dem glänzenden jungen Clavierspieler, und bewundert eben so sehr die Leichtigkeit seines Spiels als dessen Eleganz und Fertigkeit. Im neunten Jahre erhielt M. durch Zelter Unterricht in den Anfangsgründen des Generalbasses und der Composition. Die etwas rauhe Behandlungsart dieses Lehrers schreckte den Knaben ab und weckte den Fleiß nicht in ihm, den ein solches Studium erfordert hätte. Glücklicher Weise indeß wurde M. bald darnach mit dem Abt Vogler bekannt; der damals in Deutschland berühmte Organist und Musiktheoretiker hörte von ungefähr den jungen M. Das Originelle, Erfinde-

borne, wie es aus den Improvisationen des Knaben hervorbrach, machte auf den Meister bedeutenden Eindruck; er ahnete den großen Geist, der sich noch in kindlichem Spiel einzwang, und gönnte ihm ein Plätzchen in seinem Herzen und in seiner Zuneigung. Als kurz nachher der be- berühmte Clementi nach Berlin kam, wo er sich einige Zeit aufzuhalten gedachte, flößte ihm M's Vortrag auf dem Clavier so vielen Antheil ein, daß er, seiner Lehrerantipathie ungeachtet, es sich eine emsige Sorge seyn ließ, dem fleißigen Knaben während seines Aufenthaltes in dieser Stadt ununterbrochenen Unterricht zu ertheilen. Vor seinem zehnten Jahre noch und ohne eigentliche Harmoniekenntniß hatte M. aus natürlicher Anlage, aus Instinkt, wenn wir uns des Ausdruckes bedienen dürfen, nicht nur eine bedeutende Anzahl Clavier- und Gesangstücke componirt, sondern auch eine Ouvertüre zum Wieland'schen Schauspiele „Alceste"; die Hörner in D-Moll, welche in dieser Arbeit vorkommen, verrathen die Unkunde, in welcher M. damals noch befangen war. Nichts desto weniger erkannte Jedermann, besonders aber sachkundige Freunde, in diesen Erstlingsprodukten des erwachenden Genius das Ergebniß einer eminenten

bildungsfähigen Naturgabe und bewogen des jungen Künstlers Eltern, ihrem Sohn einen tüchtigen Compositionslehrer beizugesellen. Ihre Wahl fiel auf den Capellmeister Bernhard Anselm Weber, Voglers Schüler. M. fand in diesem Manne einen glühenden Verehrer Glucks; die wahrhaft schöne musikalische Deklamation des großen Meisters, eine durch lange Erfahrung begründete Kenntniß des dramatischen Styles, Alles, was Stimmenabtheilung, Instrumentation und ästhetische Praxis der Kunst betraf, hatte Weber in vollem Maaße inne und konnte solches mit nicht zu übersehbarem Nutzen seinem Schüler aneignen; neben dem aber hatte er nur oberflächliche Kenntniß in der Harmonielehre; mit den Regeln der verschiedenen Contrapunkt-Arten und Fugen wenig bekannt, konnte er nur mit äußerster Mühe seinen Lehrling auf diesen schwierigen Bahnen leiten, mußte ihn meistens sich selber überlassen, auf welche Irrwege er auch auf solche Weise in den theoretischen Kunstgebieten gerathen mochte. Folgende Anekdote mag die Wahrheit dieser Angabe unterstützen. M. brachte einst seinem Meister eine Fuge; dieser, eben so sehr über die Arbeit verwundert, als sich mit der Idee schmeichelnd, doch auch

tüchtige Schüler bilden zu können, entschloß sich alsobald, um aus der Sache nicht länger ein Geheimniß zu machen, das Meisterwerk an den Abt Vogler abzusenden. Weber freute sich zum voraus im Gedanken seines Triumphes. Man sah mit Spannung einer Antwort entgegen; es dauerte lange; endlich langte ein Päckchen an; Weber macht sich darüber her, öffnet es in voller Erwartung und sieht sich jämmerlich enttäuscht, als er statt der gehofften Lobeserhebungen eine in drei Abschnitte zerlegte Abhandlung über die Fuge erblickt; der erste Theil enthielt in gedrängter Kürze die zur Bildung solcher Musikstücke erforderlichen Regeln; der zweite, mit folgendem Titel: „die Fuge des Schülers," enthielt die Analysis der Meyerbeer'schen Arbeit, welche nach genauer Ansicht gänzlich mißlungen war; der dritte, mit der Ueberschrift: „des Meisters Fuge," war Voglers eigene Arbeit, die er, des Knaben Thema unterlegt, beigefügt hatte. Dieses letztere Stück war auch sorgfältig analysirt. Takt für Takt erklärte Vogler auf wissenschaftliche Weise, warum er je einer Form vor einer andern den Vorzug gegeben, und setzte die Beweggründe eines solchen Verfahrens aufs Gründlichste auseinander.

Nach Voglers Tode erschien die Arbeit unter folgendem Titel: „System für den Fugenbau, als Einleitung zur harmonischen Gesangsverbindungslehre“ (Offenb. André in 8. 75 S. stark, wobei 35 S. Musik). Der Enttäuschung! Weber stand verblüfft. M. aber ging in Voglers Kritik ein Lichtstrahl auf, der über die längstgeahnten Bedürfnisse einen hellen Tag verbreitete. Er studirte nun die Zergliederung beider Arbeiten, die des gelehrten Abtes und die seine; er verglich und erkannte immer mehr alles dasjenige, was ihm bisher unter Webers Leitung dunkel und unverständlich geblieben war. Ein edles Feuer loderte in der raschen Jünglingsseele auf; er setzt sich nieder, schreibt unverzüglich eine andere Fuge zu acht Partien, indem er immer dem von Vogler aufgestellten Leitfaden folgte, und stand keinen Augenblick an, die neue Arbeit dem nachsichtigen, wohlwollenden Manne zu überschicken. Der Erfolg dieser zweiten Sendung war nimmer mit der ersten zu vergleichen. Folgende Zeilen, die Vogler an den lernbegierigen Jüngling absendete, sind von Bedeutung und veranlaßten M. zu einem Entschlusse, der für sein künftiges Leben von hoher Wichtigkeit wurde. „Die Kunst

eröffnet Ihnen eine schöne Zukunft; kommen Sie zu mir nach Darmstadt, Sie sollen wie ein Sohn des Hauses behandelt werden und an der Quelle selbst den Durst nach musikalischen Kenntnissen löschen." Einer solchen Einladung war nicht länger zu widerstehen; enthielt sie doch schon eine tröstliche Zusage, die dem jungen Künstler mehr als eine gedankenlose Phrase galt. Er hatte keine Ruhe mehr; es drängte ihn zu dem fremden Lehrer, und als er endlich die väterliche Erlaubniß zur Reise erhalten, verließ er freudig seine Vaterstadt und eilte mit den vielfachsten Erwartungen der neuen Bildungsanstalt entgegen. Vogler, der damals, und mit Recht, den Ruf eines tiefen Musikkünstlers genoß, empfing den fünfzehnjährigen Fremdling mit Herzlichkeit. Es brauchte nur eine kurze Zeit, bis M. in einer Umgebung heimisch wurde, wo früher Künstler wie Winter, Ritter, Knecht &c. die ersten Materialien zu ihrem künftigen Ruhme gesammelt und geordnet hatten. Als Genossen seines Studiums der Compositionslehre fand der Ankömmling Carl Maria v. Weber und Gänsbacher, die sich bald nachher mit M. befreundeten (M. hatte während zwei Jahren mit Weber Tisch und Schlafzimmer gemein) und unter dem

mannigfachsten Wechsel künftiger Verhältnisse ihm freundschaftlichst ergeben blieben. Die eigentliche ernstere Regsamkeit sollte nun für M. beginnen; Kunst wechselte mit Wissenschaft im Vogler'schen Hause, und der emsige Wettstreit, der sich zwischen Lehrer und Schüler entspann, führte nicht selten zu den glücklichsten Resultaten. Nach der Messe, wobei Weber, als katholischer Religion, seinem Lehrer zur Seite stand, versammelte dieser letztere seine Alumnen um sich, um ihnen in einfacher, aber nichtsdestoweniger gründlicher Sprache die Gesetze des Contrapunkts auseinander zu legen; dann beschäftigten sich die drei Freunde mit der Aufgabe eines ihnen vorgelegten Themas oder komponirten einige Nummern Kirchenmusik; Abends durchging Vogler die Arbeiten, und man belehrte sich in wechselseitigem Zwiegespräch. Auf diese Weise wurde eine ganze einaktige Oper „der Prozeß" komponirt; Vogler hatte vom Großherzog von Hessen den Auftrag zu dieser Arbeit erhalten. Der Meister theilte den beiden Schülern Weber und Meyerbeer das Libretto mit, und so entstand eine zweifache Arbeit, welche die Musiker gegenseitig kritisirten. Die Oper kam nie zur Aufführung.

Je zuweilen begleitete M. seinen Lehrer in

die Cathedralkirche, wo sich zwei Orgeln vorfanden; hier übten sie sich in der Improvisirkunst, indem Beide, Einer nach dem Andern, ein gegebenes Fugenthema bearbeiteten, um es in allen seinen Richtungen zu entwickeln. Unter solchen Arbeiten verstrichen zwei Jahre. M. hatte seine Kräfte geübt und seinem feurigen Geiste die Richtung gegeben, ohne welche er auf zahllosen Irrwegen sich hätte ergehen müssen. Auch erregten seine Arbeiten Aufsehen. Zu jener Zeit erschienen als erste öffentliche Composition Klopstocks geistliche Gesänge, für vier Singstimmen geschrieben (Leipzig bei Peters). Gegen das Ende seiner Studienzeit und gleichsam, um seinen Lehrer für die gehabte Mühe zu krönen, schrieb M. ein Oratorium „Gott und die Natur,“ welches in Berlin aufgeführt und beifällig aufgenommen ward. Der bekanntlich sehr musikalische Großherzog von Hessen wünschte die Partitur kennen zu lernen und ward davon so befriedigt, daß er den jungen Künstler nicht besser zu ehren glaubte, als wenn er ihn, der damals erst siebzehn Jahre zählte, zum Hofkomponisten ernenne. Außer diesem ausgedehnten Werke hatte M. während seines Aufenthaltes in Darmstadt noch Kirchenmusik geschrieben,

welche bis jetzt indeß nicht veröffentlicht worden ist. Nach dem glänzenden Erfolge dieser ersten, einstimmig beifällig aufgenommenen Arbeit verließ Vogler mit seinen Schülern den alten Wohnort, durchreiste mit ihnen die vorzüglichsten Städte Deutschlands, hielt sich auf, je nachdem die Kunstthätigkeit der einzelnen Städte den Touristen Wissensbedürftiges und Wissenswerthes vorzeigte, besprach mit den jungen Freunden die verschiedenen Gegenstände, die sich ihnen darboten, und förderte immer mehr die Thätigkeit seiner Schüler, die so stets tieferen und festeren Schrittes in die geheimnißvollen Gänge der Kunst hineindrangen. So war wiederum beinahe ein Jahr verstrichen, und der Zeitpunkt öffentlicher Wirksamkeit erschienen. Vogler, der herzensgute, etwas mystische Mann, stellte seinem Schüler das Diplom eines Maestro aus und überließ ihn nun seinem eigenen Walten unter Anwünschung des göttlichen Segens. Ein dramatisches Werk, „Jephthas Tochter,“ welches sich eher zu einem Oratorium als zu einer Oper geschickt hätte, wurde bald nachher auf dem Münchner Theater aufgeführt. Ungeachtet der rauhen scholastischen Formen, womit die Musik des Werkes überkleidet ist, und des äußerst mit-

telmäßigen Erfolges bei seiner ersten Erscheinung wollte C. M. v. Weber „außerordentlich schöne Sachen“ darin gefunden haben. Wenigstens war es nicht durchgefallen, und wenn M. auf der einen Seite nicht als voller Sieger davon zog, erntete er auf der andern als Claviervirtuos und Improvisator die glänzendsten Triumphe. Die eigentliche Weihe seiner Kunst hoffte er in Wien zu erhalten, wo damals die gefeiertsten Meister sich aufhielten. Er kam daselbst an, hörte Hummel, der in der ganzen Kraft seines Talentes prangte, und, die Wiener Schule mit der vergleichend, in welcher er herangewachsen, hielt er es augenblicklich für rathsam, sein öffentliches Auftreten noch eine geraume Zeit zu verschieben. Hummels Spiel, obgleich rein, deutlich und voll unaussprechlichen Zaubers, konnte in Bezug auf Charakter und auf Neuheit nicht mit demjenigen Clementi's verglichen werden, welches sich mit Fülle und Jugendkraft in M. abspiegelte. Erst als der vorsichtige Künstler nach unermüdlichem Fleiße auch diejenigen Eigenschaften und Fertigkeiten erlangt (und hierzu verwandte er zehn volle Monate), welche ihm noch gemangelt hatten und seine Nebenbuhler auszeichneten, trat er auf, eine wun-

derbare Erscheinung, und erntete in vollem Maße den Lohn langer Ausdauer, deren nur eine ähnliche Künstlerbrust hätte fähig seyn können. Moscheles, der oft Gelegenheit hatte, M. zu hören, äußerte später zu verschiedenen Malen bei Fetis, daß damals wenig Künstler im Stande gewesen wären, in einer Fehde mit dem Weitemporragenden zu siegen. Dieser, im Gefühle seiner Ueberlegenheit, und um seinen Collegen nicht eigene Waffen in die Hände zu geben, entschloß sich, die Veröffentlichung seiner Claviermusik zu verschieben. Es war dieß vielleicht ein etwas wunderliches Vorhaben, welches den jungen Geist beschäftigte. Die Gefahr, eigene Ideen, eigene Originalität, eigene Ausführungsneuheit Andern mitzutheilen, mag wohl nur eine eingebildete gewesen seyn, und weil er dieß einige Zeit nachher eingesehen hatte, so blieb ihm schon längst keine Zeit zu einer solchen Arbeit mehr übrig. Gedanken künftiger Theaterthätigkeit füllten allmählig seine ganze Muße; selten nur noch ließ er sich öffentlich hören; das Clavier trat in den Hintergrund, selbst zur eigenen Erholung spielte er kaum mehr, und die Clavierkompositionen, welche der Mehrzahl nach noch nicht aufgezeichnet worden

waren, verhallten allmählig in seinem Geiste und gingen auf diese Weise für die Kunst verloren. Seinem Ruhme als glänzender Pianist zufolge erhielt M. einen Operntext, „Abimelech oder die beiden Kalifen," welcher in Jephtha's Art und Charakter abgefaßt wurde und, dem damals vorherrschenden italienischen Musikgeschmack zuwider, unbeachtet blieb, nicht das geringste Aufsehen erregte. Es hätte diese zweite Erscheinung auf dem Theater, die man, wie die erstere, eine gescheiterte nennen mag, äußerst niederschlagend auf den Künstler wirken müssen, wenn nicht wohlwollende Freunde und hier besonders der bekannte Salieri auf den angehenden Componisten eingewirkt hätten. Salieri hob das Mangel- und Fehlerhafte der Jugendperiode nachsichtsvoll heraus, zeigte M., wie er noch nicht hinlänglich den Mechanismus der menschlichen Stimme studirt habe und die Sänger nur nachtheilig vermitteln könnten, daß auf diese Weise anziehende Melodien unbeachtet blieben; er bemerkte ihm überdieß, daß seine Sangpartien unrichtig abgetheilt seyen, daß er allmählig all das Verjährte, Formlose abstreifen müsse, um jene tüchtige Gefälligkeit zu erlangen, welche man keineswegs mit Leichtfertigkeit und Ober-

flächlichkeit verwechseln darf. M. nahm den freundschaftlichen Rath des erfahrnen Künstlers mit Dank auf, tröstete sich über den mittelmäßigen Erfolg seiner letzten Arbeit, schöpfte frohe Hoffnung aus seines aufrichtigen Berathers Aussage und begab sich nach dessen Vorschlag unverzüglich nach Italien, wo er es sich hauptsächlich zur Aufgabe machte, erst dann zurückzukehren, wenn er in der Kunst, für Stimmen zu schreiben, eine hinlängliche Fertigkeit erlangt haben würde. Die italienischen Opern eines Nicolini, Farinelli und Pavesi rc., welche man damals vorzugsweise auf den Theatern zu München und Wien gegeben hatte, konnten einem aus deutschen Elementen geschaffenen, mit deutscher Harmonie genährten Geiste auf keine Weise zusagen. Es war daher mehr das Ergebniß eines edeln Vertrauens zu Salieri, welches den jungen Künstler bestimmte, eine Reise zu unternehmen, deren Zweck ihm, wenn nicht hinderlich, wenigstens von der allerunbedeutendsten Förderlichkeit schien. Rossini hatte damals seine Siegerlaufbahn erster Epoche angetreten. In Venedig gab man gerade die Oper „Tancred,“ die auf M. einen günstigen Eindruck machte. Als er nach Endigung des Stückes das Schau-

spielhaus verlassen hatte, war er sehr günstig aufgeregt. Die Abneigung gegen italienische Manier war bedeutend gemindert, und was vorher aus Unbekanntschaft der Gegenstand einer natürlichen Gleichgültigkeit gewesen, wurde nun der Gegenstand emsiger Vorliebe. Seine Schreibart und Gedankenform wurde allmählig umgestaltet. Es gelang M. nach einigen Monaten eifrigen Studiums (1818) auf dem Theater zu Padua eine Oper „Romilda und Constanza" aufzuführen, die mit eleganten, gefälligen Melodien eine effektvolle, reiche Harmonie verband, und die in die damals obwaltenden Bedingungen des italienischen Geschmacks einging. Einen Theil des rühmlichen Erfolges dieser Oper, für Madame Pisaroni geschrieben, verdankte M. dem Andenken seines Lehrers Vogler, welcher ein halbes Jahrhundert früher (1772) ein Schüler des Pater Valotti gewesen, dessen Musik und Schule in Padua große Achtung genoß. Ein Jahr nachher (1819) ließ M. seine „Semiramide riconnosciuta" aufführen, deren Hauptrolle Mad. Caroline Bassi anvertraut worden war, einer lyrischen Schauspielerin, neben der man bis zur Pasta vergeblich eine gleiche gesucht hätte; und 1820 gab Venedig „Emma di Resburgo", eine

Oper, die neben Rossini's „Eduardo und Christina", welche ungefähr um dieselbe Zeit aufgeführt wurde, einen glaublos enthusiastischen Erfolg hatte. M.'s Name war nun in Italien populär geworden; wo und wann ihn eine Lippe nannte, geschah es mit der größesten Bewunderung. Die Oper „Emma di Resburgo" wurde auf verschiedenen Theatern aufgeführt, ins Deutsche übersetzt und mit glänzender Ausstattung gegeben. Wie es sich nun auch um diese Opern verhalte, so hatte M. selbst dieselben nur als Studien angesehen, welche ihm dazu dienten, mit Geschick die Behandlung der Menschenstimmen und Gesangsformen zu erlernen, in denen die italienische Schule den Vorrang hält. Um aber beim italienischen Publikum Glück zu machen, mußte er auch in die italienische rein sinnliche Kunstansicht dieses Volkes eingehen und einen Theil seiner Individualität nothgedrungen verleugnen. Er that, was fast alle deutsche dramatische Componisten (Händel, Hasse, Gluck, Mozart, Nauman, Winter, Weigl) vor ihm gethan, die es auch für nothwendig erachtet, in Italien für italienische Sänger Opern zu componiren, um jene gewandte Behandlung der Singstimmen und Gesangsformen zu erlernen, die den

Compositionen der Italiener vorzüglich eigen. Haben nun diese Opern mehr Glück gemacht, als M. von Werken erwartet hatte, die er blos als Studien zu einem bestimmten Ideale betrachtete, so war es unbillig von deutschen Kritikern, anzunehmen, daß dieselben M.'s Standpunkt und wahre Ansicht von dramatischer Musik bildeten. Wie Mozart, Gluck, Winter und Andere nicht nach früheren, in Italien geschriebenen Arbeiten beurtheilt werden dürfen, wohl aber nach späteren Geistesproducten, so muß man auch, wenn man von M. als dem dramatischen Componisten spricht, die letzten beiden Arbeiten dieses Künstlers, „Robert der Teufel„ und „die Hugenotten," im Sinne haben, um den musikalischen Standpunkt der Composition anzugeben. Während diese Dinge im Auslande geschahen, erhoben sich im Vaterlande tadelnde Stimmen, wovon die Einen den Neuerer beklagten, die Andern den Abtrünnigen anschuldigten. Jeder neue Sieg, den M. erfocht, schärfte den Zahn seiner Gegner, selbst Weber, der vertraute Jugendfreund des ausgewanderten Componisten, stimmte mit ein; und weil die Freundschaft eben aus Freundschaft sich mehr zu erlauben hat, wie sie glaubt, so sprach Weber seine Meinung laut aus in einem

Artikel, den er in der Dresdner Zeitung publicirte, bei Gelegenheit der Aufführung einer deutschen und italienischen Oper seines Freundes. Wir wollen hier eine Bemerkung nicht übergehen, welche Fetis bei dieser Veranlassung machte, und die wir um so lieber mittheilen, als es Niemanden einfiel, den unabhängigen, gediegenen Musikliteraten der Partheilichkeit zu beschuldigen. „Weber, ein Mann von seltenem Talente, der eben seine Hauptkraft aus einer absoluten Kunst-Auffassung schöpfte, war am allerwenigsten geneigt, eine Eclectik zu dulden, die durchaus entgegengesetzte Systeme als dienlich anerkennt, obgleich sie andere Gegenstände abzwecken. Die erhabenen Absichten, welche zum Eclecticismus hinführen, sind übrigens dem Menschengeiste eine äußerst selten inwohnende Eigenschaft. Ich habe beinahe immer gesehen, wie die herrlichsten Kunstgenie's engherzige Vernünftler geworden, wenn es darauf ankam, die Erzeugnisse einer fremden Schule zu beurtheilen. Wir wollen uns daher nicht wundern, wenn Weber über die Richtung absprach, die M. eingeschlagen, um sich von einer Schule zu entfernen, wo jener verharrt hatte. Weber empfand die italienische Musik nicht ganz; sie war ihm sogar antipathisch.

Seine Opposition wurzelte daher in Ueberzeugung" u. s. w. Die äußeren Stürme reichten jedoch nicht bis in die Seele des Künstlers hinein; Weber bewahrte seinem Freunde M. die alte Anhänglichkeit. Folgende Zeilen, die der Dresdner Capellmeister an Gottfried Weber richtete, deuten auf das richtigste Verhältniß, welches zwischen den beiden Componisten, dem Verfasser des „Freischütz" und demjenigen der „Hugenotten", obwaltete: „Vergangenen Freitag hatte ich die große Freude, M. einen ganzen Tag bei mir zu sehen; haben dir die Ohren nicht geklingelt? Es war wahrhaftig ein Glückstag für mich, eine Erinnerung an die schöne Zeit, wo wir in Mannheim lebten. Erst tief in der Nacht haben wir uns getrennt. M. begibt sich nach Triest, um dort seinen „Crociato" in Scene zu setzen. Nach einem Jahre wird er nach Berlin kommen, wo er dann wahrscheinlicher Weise eine deutsche Oper schreibt. Gott geb's! — Ich habe ihm recht aufs Gewissen geredet. . . . . ". — Ganz wie Weber hoffte, geschah es doch nicht, und weil nun derselbe gegen eine lebhaft gehegte Erwartung M. auf der einmal betretenen Bahn verharren sah, demnach mit vielem Aufwande seine Opern auf der Dresdner

Zu pp. 23-26 an ul. p. 136.

gränzten Beifall. Kein Einziger jedoch wäre auf den Gedanken gekommen, in dem Verfasser dieser Oper denjenigen zu ahnen, dessen Genius einen Robert den Teufel und die Hugenotten ins Leben rufen sollte. Man ging so weit, da M. während einiger Jahre nichts mehr von sich hören liess, besagte Oper als einen Abschied an die Oeffentlichkeit anzusehen. Während dieser Zeit hatten Vermählungsangelegenheiten (1827) des Künstlers Muße in Anspruch genommen. Zudem kam später der Verlust zweier Kinder und die Lähmung, welche solche Ursachen zur Folge haben. M's. Thätigkeit war gehemmt, es blieb ihm kaum so viel Geistesfreiheit übrig, die neue Bahn vollends abzuzeichnen, auf welcher er von nun an voranzuschreiten im Sinne hatte. Erst im Jahr 1828 machte er sich mit neuem Eifer an seine Arbeit; in Robert dem Teufel sollte sich die neue Tendenz völlig verwirklichen. Gegen Ende des Monats Julius 1830 war die Arbeit geendet und der Verwaltung der großen Oper in Paris überreicht. Indessen brach die Revolution aus; die Theaterdirection wird umgewechselt, und jetzt mußte M. es als eine außerordentliche Vergünstigung ansehen, wenn seine Oper zur Aufführung ge-

bracht werden sollte. Es geschah jedoch im November 1831. Dieses Datum steht mit unauslöschlichen Buchstaben in den Annalen des Opernhauses, weil von hier aus der Stern seines Glückes ihm aufgegangen war. — Wir übergehen eine der letzten Generalrepetitionen nicht, die einen durchaus merkwürdigen Vorfall aufzuweisen hat. Es fanden sich dabei eine große Anzahl jener kenntnißloser Kunstrichter ein, wie es deren überall und hauptsächlich in Paris gibt. Das Werk bespötteln, es zerreißen, sich darüber lustig machen, war eine geringe Sache dieser Handwerksrichter, die sich schon zum voraus freuten, dem kaum gebornen Erzeugnisse eine vorschnelle Grabrede halten zu können. Wenn's hoch käme, meinten die Aristarchen, so dürfte das Stück zehn Vorstellungen erleben. Durch all dieß dumpfe hin und her Wispern wurde der Unternehmer des Hauses unruhig gemacht; ja, als ihm die Sache deutlicher zu Ohren kam, konnte er seinen Schrecken nicht länger verhehlen. Zufälliger Weise stand auch Hr. Fètis im Saale; an diesen wandte sich der Beängstigte, um ihn der Sache wegen um Rath zu fragen. „Geben Sie sich immer zufrieden, tröstete dieser, ich habe mit meinen bei-

den Ohren aufgehorcht, es sollte mich wundern, wenn ich mich getäuscht hätte. Es ist in dem Werke mehr Großes als Kleines; die Scene ist voll Leben, der Ausdruck kräftig; es geht gewiß tief ins Gemüth hinein. Glauben Sie mir, der Himmel ist nicht hoch genug — die Sache reicht hinan, die Oper geht von einem Weltende zum andern.“ — Hat sich je eine Prophezeihung beinahe buchstäblich verwirklicht, so darf es sicherlich von der so eben berührten gesagt werden. Selten noch hat eine Oper ein solches Aufsehen gemacht, eine solche Popularität erlangt. Dem Unternehmer der großen Oper jedoch nicht allein war Robert der Teufel ein Mammon geworden, er hat eben so einige Provincialdirectionen vor einem Banquerutt geschützt, der ohne die unerwartete Aushülfe erfolgt wäre. In Paris haben bis jetzt 300 Vorstellungen dieses Werkes die schau- und hörlustige Welt bei Weitem noch nicht befriedigt; denn jede Vorstellung füllt das Haus, und 9 bis 10,000 Fr. sind der gewöhnliche Ertrag, auf den die Casse beiläufig rechnen darf. Die Oper wurde ins Deutsche, Englische, Italienische, Holländische, Russische, Polnische, Dänische ꝛc. übersetzt, fand Eingang an allen Büh-

nen und erregte überall eine gleiche unbezwingbare Begeisterung. In Amerika wurde Robert während einiger Monate hinter einander in Neu-Orleans auf dem französischen und italienischen Theater gegeben. In der Havanna, in Mexico, in Algier kann man das Werk hören, und überall unter den Nationen der verschiedenartigsten Denkart und Geistesbildung ein und derselbe unerhörte Erfolg. — Wer von ungefähr die Musik Robert des Teufels hörte, ohne deren Verfasser zu kennen, würde, wenn er mit den übrigen lyrischen Werken M's bekannt wäre, nie auf den Gedanken kommen, daß diese letzte Schöpfung aus einem und demselben Geiste geboren. Fest hatte sich der Künstler an die etwas steifen Formen der ältern Schule halten müssen, um wie ein Lyceumsschüler nach hinlänglicher Prosodiekenntniß ein Carmen verfassen zu können. Da wurde es dem Geiste zu enge, er suchte in einer andern Sphäre das Freiere, Leichtere, Gefälligere des italienischen Gesanges. Unter diesem Umherschweifen sucht er sich, kann sich aber immer selbst noch nicht finden. Da hält plötzlich der Schöpfertrieb inne; es zerbersten alle Fesseln; ein neues Leben wird geschaffen. Arbeit, Erfahrung, Vergleichung,

Analysis, ein sechsjähriges rastloses Prüfen und Forschen, Alles trug dazu bei, diese Wiedergeburt zu beschleunigen, die unter rastloser Thätigkeit herangereift war. Robert der Teufel ist weder ein deutsches noch ein italienisches Werk, es ist eine Schöpfung aus beiden Elementen, also aber, daß sie, in dem selbstständigen unabhängigen Geiste in Eins verschmolzen, ein eigenthümliches Wesen bildet, worin sich eine freie originelle Individualität auf eine unverkennbare Weise geoffenbart hat. Robert der Teufel kann keinen Weber, keinen Rossini zum Verfasser haben; er ist eben nur von Meyerbeer.

Vor ihm war das System, worauf M's Musik fußte, ein noch unbekanntes. Es wäre zu lang, mit weitläufig analytischen, aus dem Werke gezogenen Gründen unsere Angabe zu unterstützen; wir berühren daher nur das unumgänglich Nothwendige und glauben in Folgendem nicht zu wenig gesagt zu haben. Robert der Teufel enthält in nicht geringer Anzahl reizende, anmuthige, graziöse Melodien, welche in jedem eigenthümlichen Umstande eben so viel Wahrheit als Convenienz haben; seine Instrumentation ist rein, keine übersetzte, eine rein deutsche; jeden Augenblick staunen wir über neue

Instrumentenassociationen; es überraschen uns die unerwartetsten Effekte, welche eben so sehr auf Orchestereinrichtung beruhen, als auf einem wunderbaren Accentenwechsel, wobei uns nie eine gezwungene oder gar unnatürliche Verbindung auffällt. Und durch, über und um es zieht sich und schwebt ununterbrochen die Begeisterung mit unendlicher Weihe — bald ist sie eine rein dramatische, wie in den beiden ersten und dem vierten Acte, bald die poetische oder ideale, wie hier und in einem Theile des dritten, und endlich die religiöse, wie sie sich besonders im fünften Act fühlbar macht. Es liegt in dem Werke außerordentlich viel Erfahrung, Scharfsinn, Kunstphilosophie, es führt uns jeden Augenblick zu einem Geiste zurück, wo sich tausend kräftige Gefühle regen, die von der glühendsten Leidenschaft bis zur kalten Ueberlegung, unter den leisesten Schattirungen mit Meisterhand gezeichnet, sich vorfinden. Nach dem Gesagten also halten wir es für unnöthig, den von einer gewissen, durch Persönlichkeiten leidenschaftlich aufgeregten Seite her gemachten Vorwurf auszugleichen, M. gefalle sich nur in verzerrten, heftigen, überspannten, unnatürlich aufgereizten, gräßlichen, Abschen erregenden Situationen und

seine Melodien verfallen, wenn er einfach bleiben wolle, wenn nicht in flache, gehaltlose Platituden, ja sogar Trivialitäten, wenigstens in ein gesuchtes, geschmackloses, schmachtendes Wesen, das er irrigerweise für Originalität halte. — Aus Vergünstigung war M. zur großen Oper gekommen — gestern noch eine Gnade —! heute schon hat der Musikus seinen Herrscherthron dort aufgeschlagen, die Rollen sind gewechselt, es ist Alles anders geworden. Der Operndirector mit seinem Speculationsgeiste begriff also bald, wie von den Leistungen eines Mannes die Blüthe der königlichen Singakademie bedingt wurde, ohne dabei seinen eigenen Vortheil zu vergessen. Er eilte demnach und bot M. den neuen Operntext der Hugenotten, wozu Scribe die Worte geschrieben hatte. Die Theaterverwaltung, um ja in ihrer Sache sicher zu seyn, und damit die Unternehmung nicht in die Länge gezogen würde, machte mit dem Künstler einen Vertrag, worin festgesetzt wurde, daß, im Falle er nach einer bestimmten Zeit nicht geendet, er der Theaterkasse 30,000 Fr. zahlen müsse. Die Theaterverwaltung hatte sich dagegen verpflichtet, die Arbeit in einer festgesetzten Epoche aufzuführen. Die Zeit strich vorüber;

Familienangelegenheiten, wozu eine hartnäckige Krankheit der Gattin des Künstlers gerechnet werden muß, unterbrachen seine Thätigkeit. Die Oper konnte am festgesetzten Zeitpunkte nicht einstudirt werden. M. verlangt 6 Monate Aufschub, man verweigert die billige Anfrage. M. nimmt die Partitur und bezahlt die 30,000 Fr. Bald jedoch sieht sich der Director genöthigt, anderer Meinung zu werden. Die Zahl seiner Theaterbesucher wurde täglich geringer; was thun? Er zahlte die Summe zurück, und die neue Oper wird im März 1836 zum Erstenmale aufgeführt.

Hatte sich M. in dem vorigen Operntext oft in den Gebieten des Phantastischen bewegt, so trat er jetzt mehr auf geschichtlichen Boden. Beide Libretti können nicht mit einander verglichen werden; auffallend ist übrigens, wie in letzterem während der drei ersten Akte die Arbeit langsam von Statten geht; es gehört ein ungewöhnliches Talent dazu, unter so schwierigen Bedingungen, wo nicht langweilig, vielleicht doch gleichgültig zu werden. Des Künstlers Genius jedoch belebte seinen Stoff, er suchte auch da Bewegung und Leben hineinzubringen, wo diese beiden Hauptelemente des dramatischen

Interesses gänzlich zu mangeln schienen. Auch ihrem Kunstgehalte nach lassen sich beide Opern nicht mit einander vergleichen; es ist jede derselben unter manchen ihr eigenen Bedingungen ins Leben getreten und bildet für sich ein Ganzes, das als ein solches beurtheilt werden will. Dürfen wir jedoch im Allgemeinen unsere Meinung sagen, so glauben wir den Hugenotten vor Robert dem Teufel einen Platz einräumen zu müssen. — Und, wie wunderbar! gleich wie das erste Mal gingen auch diesem Werke ominöse Gerüchte vorher; der Unausführbarkeit, des Unsinns sogar wurde es beschuldigt, — freilich seinem innern Gehalte nach war es himmelweit von den Alltagsopern verschieden, von jenen hauptsächlich, die seit geraumer Zeit auf der französischen Bühne Parade machten. Dramatische Wahrheit und Tiefe, Frischheit des Colorits, Freiheit in Bewegung und Haltung, Eleganz der Formen — dies sind Charaktere, die diesem Werke ohne allen Zweifel zukommen; sehen wir auf Instrumentation, auf Stimmeneffect und Stimmenverbindung, so möchte wohl in dieser Partitur zu finden seyn, was man bis jetzt vergeblich in mancher andern gesucht hätte. Wir enthalten uns, ihre einzelnen Schönheiten herauszuheben,

sie haben sich längst selbst empfohlen und keines fremden Organs bedurft, um berühmt zu werden. Berlioz nannte diese Riesenarbeit eine „musikalische Encyclopädie" und glaubt, es wäre in der einzigen Oper Stoff genug, zwanzig andere zu bilden. Es hat M. eine volle Welt in seiner Brust; die Gebilde seines Geistes tragen unverkenntlich das Gepräge nicht nur eines eminenten Talentes, wir meinen, es dürfe dasselbe mit keinem andern Worte als mit dem des Genius belegt werden. — Gegenwärtig beschäftigt sich M. mit der Composition einer neuen Oper in fünf Acten für die königliche Sing-Academie, mit einer andern für die komische Oper und mit einem Oratorium, das für den Conzertverein des Conservatoriums in Paris bestimmt ist. Außer den dramatischen Werken, von welchen wir bisher gesprochen haben, und die in der Musikwelt bekannt wurden, componirte M. Kirchenmusik, wie unter Anderm ein Stabat, ein Miserere, ein Te Deum, zwölf Psalmen mit Chören, acht vierstimmige Gesänge von Klopstock ohne Instrumentalbegleitung, das Oratorium „Gott und die Natur," mehrere Cantataten, zu welchen wir den Festgesang rechnen, der bei der Inauguration des Gutenbergischen

Monuments in Mainz aufgeführt wurde; eine Dithyrambe an Gott, viele deutsche, italienische, französische Lieder, Melodien und Scenen, unter welchen letzteren wir folgende herausheben, die in Paris veröffentlicht wurden: **le Rang des vaches d'Appenzelle; le voeus pendant l'Orage; le monic; le poête mourant; Rachel et Naphtalie** rc. Alle diese Producte zeugen von Genialität und zeichnen sich durch dramatische Bewegsamkeit aus. —

M. ist General-Capellmeister Sr. Maj. des Königs von Preußen, Mitglied der schönen Künste in Berlin, auswärtiges Mitglied des **Institut de France**, Officier der Ehrenlegion, Ritter des belgischen Leopoldsordens, des Sodkreuzes, des braunschweigischen Ordens Heinrich des Löwen, des sächsischen Ernestinischen Hausordens rc. rc. Und im Uebrigen mögen die, welche sich besonders für das Leben und ewig historisch denkwürdige Wirken dieses zugleich edelsten Menschen und Mannes, Meyerbeers, interessiren, auf die ausführliche Darstellung Jenes verwiesen seyn, die demnächst in einem besondern Werke des Verfassers der Publicität übergeben werden wird, und hier nur in leichten Umrissen gezeichnet werden konnte.

Jacques Fromenthal Halevy.

Halevy ist unstreitig einer der fruchtbarsten und auch bedeutendsten jetzt lebenden französischen Componisten. Er stammt aus einer israelitischen Familie und ist am 27. März 1799 zu Paris geboren. Seine erste Erziehung erhielt er in der Unterrichtsanstalt Cazot. Schon in früher Jugend legte er Beweise von einem außerordentlichen musikalischen Talente an den Tag, und seine Eltern kamen daher bald zu dem Entschlusse, ihn sich der Kunst widmen zu lassen, wenn er fernerhin Lust und Anlage dazu zeige, und wenigstens den Versuch zu machen, wie weit sich dieselben wohl äußerten. Er kam daher, noch nicht volle zehn Jahre alt, in das Conservatorium zu Paris, wo er indeß, theils seiner Jugend wegen, theils weil noch nichts Festes über seine Zukunft bestimmt war, nur als Gesangszögling aufgenommen wurde. Unterricht auf irgend einem Instrumente erhielt er gar nicht,

bis man gewahr wurde, daß der Knabe für sich selbst schon, ohne alle Anleitung, rein durch sein schönes Talent und einen seltenen Fleiß getrieben, eine für sein damaliges Alter nicht unbedeutende Fertigkeit auf dem Claviere sich erworben hatte. Nun ward er, zumal da er auch im Singen sich durch auffallend schnelle Fortschritte auszeichnete, und demnach über seinen künftigen Beruf als Musiker gar kein Zweifel mehr übrig bleiben konnte, auch einer Instrumental-Classe zugewiesen, wo Charles Lambert seine Studien auf dem Pianoforte zu leiten hatte. Aber schon binnen einem Jahre — so fruchtbar war sein Talent, und so unermüdet sein Fleiß — war er den Kräften und der Methode dieses Meisters völlig entwachsen, und da er ausdrücklich nach einem umfassenden Unterrichte in der Composition sich sehnte, so ward, ungeachtet seines noch zarten Alters, und obschon der gewöhnliche Curs dadurch um mehrere Unterrichtsstufen unterbrochen wurde, der würdige Berton sein Lehrer. Es kann hier nicht ohne besondere Hervorhebung bleiben, daß es von einem seltenen Talente und merkwürdig frühen Voranschreiten Halevy's zeugt, wenn man ihn damals, wo er noch nicht einmal das

dreizehnte Lebensjahr zurückgelegt hatte, schon als Repetiteur d'une Classe de Solfège anstellte, wie für die Studien unter Berton reif fand, und geschehen muß dies wirklich seyn, sonst wäre eine so ganz außergewöhnliche Classenversetzung mit ihm nicht vorgenommen worden. Uebrigens sollte auch der letztgenannte Meister nicht lange des fleißigen und geistig wie körperlich so sehr aufgeweckten Schülers sich freuen: gegen alle Erwartung war derselbe bald auch dieser Schule entwachsen und mußte dem ersten Lehrer und Director der Anstalt selbst, Cherubini, zu weiterer Fortbildung zugewiesen werden. Die ernsten und mächtigen, weit umfassenden Gegenstände indeß, welche dieser strenge Mentor ihm entgegenstellte, waren von dem jugendlichen Geiste nicht so bald überwunden: fünf volle Jahre mußte Halevy in der Schule Cherubini's verweilen, und vollendete während der Zeit und unter der sorgfältigsten Leitung alle Studien des Contrapunkts und der Composition überhaupt, woraus der vollkommenste Beweis ersteht für die Gründlichkeit der Bildung, welche Halevy als Tonsetzer in seiner Jugend genossen, und woher wir denn auch im vollkommensten Maaße zu dem Rechte gelangen, diejenigen An-

sprüche an seine Leistungen zu stellen, welche nur durch eine umfassende contrapunktische Durchbildung von Seiten eines Componisten befriedigt werden können, um so mehr, als nach einem kaum zweijährigen Cursus schon Cherubini seinen Schüler selbst für befähigt erklärte, an der Concurrenz um den großen Preis, welchen die Königl. Academie der Künste zu Paris alljährlich für die Schüler des dortigen Conservatoriums aussetzt, Theil zu nehmen, und wirklich auch Halevy im Jahre 1816, nachdem er 1814 bereits den Preis der Fuge gewonnen hatte, eine solche Theilnahme zugestanden wurde. Kehrte er auch nicht sieggekrönt aus dem Kampfe in seine stillen Studierzimmer zurück, so war die Befähigung zur Theilnahme an sich doch schon eine höchst ehrende Anerkennung, und daß es an Kräften zum Siege ihm nicht fehlte, bewies er 1819, wo er gänzlich aus dem Conservatorium entlassen wurde und wirklich jenen ersten Compositionspreis durch eine Cantate „Herminia" gewann, die so großen Beifall fand, daß selbst die Regierung aufmerksam auf ihn wurde und ihn auf ihre Kosten zur weitern Fortbildung für zwei Jahre nach Italien schickte, wo er besonders zu Rom noch Viel zu profitiren glaubte,

indem er dort sich des Umgangs mit dem classischen Meister Baini erfreute, unter dessen Leitung er sich eifrigst auch mit dem Studium älterer, wirklich classischer Musikwerke beschäftigen konnte. Aus Italien wandte er sich auch nach Wien, um den Sinfonisten Beethoven kennen zu lernen, bei dem er aber nur „als ein Schüler Cherubinis", aber dann auch eine sehr freundschaftliche Aufnahme fand.

Im September 1822 kam H. nach Paris zurück und hatte er, wie aus der bisherigen Erzählung zur Genüge hervorgeht, bis dahin alle Schulen durchgemacht, deren Studien vor allem selbständigen Wirken zu absolviren wir irgend nur von einem mit Geist und Talent reichlich ausgestatteten jungen Künstler verlangen können; trat er, wirklich ausgerüstet mit den schönsten Gaben und gründlichsten Kenntnissen, an dem heimathlichen Heerde wieder auf, um nun auch Früchte bringen und tragen zu lassen den Saamen, der in so glücklicher Weise ausgesäet worden war, so stand ihm doch die schwerste, die gefährlichste Schule noch bevor, die Schule des Lebens, der Welt und Zeit; denn der Saamen gehört wohl einem eigenen geheimnißvollen Boden, aber die Frucht — der Welt, dem freien

Leben, und ob sie in diesem auch gedeihe, ob sie in diesem auch zur völligen Reife gelange, hängt nicht blos von der reinen Keimesfülle des Saamens, sondern von noch manchen andern und selbst zwar äußeren Umständen ab. Bisher hatte Halevy seine Kunst und sein Leben lediglich von der poetischen Seite auffassen, hatte schwelgend in der Phantasie ein Leben voll lauter Idealität führen können; jetzt sollte es gelten, alle Poesie auch in die Praxis, alle Phantasie in die Realität überzutragen, und wie viele der schönsten, kräftigsten Künstlergemüther in solchem Kampfe straucheln, wie viele der herrlichsten und zur üppigsten Blüthe entfalteten Talente in dieser ernstesten aller Schulen wieder zu Grunde gehen, bedarf unseres Nachweises hier nicht mehr. Wir wollen sehen, wie Halevy seine Mittel auch in dieser Richtung geltend machte. Schon vor seiner Abreise nach Italien hatte er, da doch einmal in Frankreich und Italien ein Componist hauptsächlich nur auf der Bühne sein Glück zu machen im Stande ist, und da er vorzugsweise auch der dramatischen Composition sich hinzugeben beschlossen hatte, zu Paris eine Oper „Les Bohémiennes“ (die Zigeunerinnen) componirt; allein ungeachtet aller

deßhalb angewandten Mühe war er nicht im Stande, sie zur Aufführung zu bringen. Zahllose Hindernisse stellten sich da in den Weg, und hatte er mit Conkurrenz, Cabale, Eifersucht, und wie die Dinge alle heißen, welche sich auf dem Kunstgebiete dem jungen Emporstreben leider nur zu häufig in den Weg stellen, ausgekämpft, so fand man das Werk zu sehr nur als ein Ergebniß reicher, ungezügelter Phantasie, als daß es auf der praktischen, lebendigen Bühnenwelt Glück machen könne, fand es undramatisch und was alles noch mehr. Gleich nach seiner Rückkunft setzte er sich zu einer neuen Arbeit und schrieb die große Oper „Pygmalion“ und eine Operette „Les deux papillons.“ Beiden Werken erging es nicht besser, als jenem ersten, und Halevy ward, wollte er für die Welt und nicht blos für sein Schreibepult arbeiten, gezwungen, mit einem Male aus seiner hohen idealen Welt in das triviale praktische Kunstleben, in welchem die Menge sich zu Paris bewegt, herabzusteigen, und welche totale Umwandlung dieß in seiner ganzen geistigen, künstlerischen Thätigkeit, in Zweck und Mittel seines Strebens hervorbrachte, lehrte sofort die neue Oper „L'artisan,“ welche er 1826 fertigte, und

welche wirklich im Jahr 1827 auf dem Theater Feydeau zur Aufführung kam. Von der Mattigkeit und gänzlichen Interesselosigkeit des Gedichts (von St. Georges) abgesehen, muß jede vernünftige und unpartheiische Kritik doch zugestehen, daß die Composition nicht einen Zug von eigentlich künstlerischer, poetischer Erfindung offenbarte, wie daß überhaupt nichts darin zu finden war, was als ein Produkt der früheren gründlichen Studien des jungen Meisters hätte betrachtet werden können. Indeß äußerte die Menge doch schon einiges Wohlgefallen an dem Werke, sprach dem Schöpfer Anlagen zur dramatischen Composition zu; und traf dieses Urtheil in der Zeit mit den außerordentlichen Erfolgen zusammen, welche Auber in der Bühnenwelt zu erringen anfing, so konnte Halevy auch kein Zweifel mehr übrig bleiben über den Weg, welchen er, wollte er gleichfalls ein Mann des Tags und der Menge werden, zu wandeln genöthigt sey: ein Weg, den, zum Bedauern des tieferen Kunstverständigen wie des Vertrauteren mit seinen eigentlichen Kräften, Halevy dann mehr oder weniger bis auf den heutigen Tag auch mit einer — wir sagen es dreist — seltenen Verläugnung seiner selbst und seines schönen

Wissens in der größten Beharrlichkeit und dennoch nicht mit den glänzenden Wirkungen und Erfolgen fortgesetzt hat, die auf demselben zu erringen er sich früher vielleicht träumte. Gleich in dem folgenden Jahre 1827 trat er mit einer neuen Composition zum Namenstage Königs Carl X. auf, „Les Roi et le batelier;" Riffault hatte dazu den Text geliefert, und er sich durch seine letztgenannte Oper den Auftrag zur Composition zu erringen gewußt; allein, was sie war und noch ist, sagt der erste Blick in die Partitur: Nichts als eine Huldigung des Zeitgeschmackes mit kühnster Hinwegsetzung über alle ernste Kunstregel, und dennoch konnte die Musik sich, uneingedenk der nachmaligen politischen Umwälzungen in Frankreich, nicht einmal in der Erinnerung lange erhalten und kein viel größeres Interesse erregen, als welches die Gelegenheit an sich schon an ihre Erscheinung knüpfte. Wir erklären uns diese geringe Wirkung nur durch den offenbaren Contrast, in welchem Halevy in seinen Compositionen mit sich selbst und seiner künstlerischen Bildung trat, und wollen daher auch gleich zum Voraus bemerken, daß von seinen späteren Werken die bedeutensten immer die geblieben und geworden sind, bei deren Schöpfung

er nicht sich selbst in den Zeitgeschmack und das praktische Bühnenleben hineinzutragen sich abgemüht hat, sondern bei denen er mehr eine Akkomodation der dramatischen Bretterwelt und des einmal herrschenden Zeitgeschmacks nach seinen höheren Kunstansichten und tieferen, energischen Kräften zu bewerkstelligen wußte. Daß eine solche Vereinbarung erst später, nach erlangter reichlicher Uebung und einer gewissen geistigen Reife und Herrschaft über sich und das äußere Kunstleben, eintreten konnte, leuchtet ein, und es käme gewiß nur darauf an, daß Halevy eine Dichtung in die Hand bekäme, die ebenfalls dieser Vereinbarung schon von poetischer Seite des Stoffes und der Form aus entgegenarbeitete, um etwas wahrhaft Vollkommenes und Vollendetes von ihm zu erhalten. Bei den Direktionen bewirkte jene Gelegenheitsmusik so viel, daß bald darauf (1829) seine neue Oper „Clari" in der großen Oper zur Aufführung kam, und wirklich auch enthielt dieselbe, obschon an ihrem lebhaften Erfolge hauptsächlich wohl nur der Umstand schuld war, daß die Malibran die Hauptrolle darin sang, bereits so viele herrlich durchgearbeitete Stellen, daß über seine gut gemachte Schule keine Zweifel mehr übrig bleiben konn-

ten, und auch die geachtetsten Kritiker und Tonsetzer auf ihn aufmerksam wurden, wie ihm die vollste Gerechtigkeit wiederfahren ließen. Diese Sätze waren es aber sonderbarer Weise auch, welche den meisten Beifall bei der Aufführung fanden, und längere Zeit blieb die Oper ein stehender Theil des großen Repertoir's. Dasselbe war der Fall mit seiner nächstfolgenden durchaus komischen Operette „der Dilettant von Avignon," die von ihm aber schon im Jahre 1828 angefangen worden war, und die sich auch Eingang auf deutschen Bühnen verschafft hat. Daß damit Halevy's Glück in der dramatischen Composition gemacht war, begreift Jeder, der die Verhältnisse mit der Pariser und überhaupt französischen Kunstwelt kennt, wo ein einziger glücklicher Moment hinreicht, für die Dauer und die verschiedensten Zeitverhältnisse sich einen Ruf zu erwerben, der dann selbst die unzweideutigsten Schwächen und die keckſten Leichtfertigkeiten zu bedecken und unbemerkbar zu machen im Stande ist. Halevy war ein Componist des Tags, und Aufträge zu neuen Opern folgten von den verschiedensten Theatern von jetzt an haufenweise aufeinander. So kam es und zwar durch solche Bestellungen, daß man nun-

mehr auf einmal auch eine Balletmusik von ihm zu hören erhielt, nämlich in dem Ballet „Manorisco“ und der Balletoper „La Tentation,“ die lange Zeit das Pariser Publikum fast ausschließlich anzog, was nun freilich für ihren eigentlich künstlerischen und besonders musikalischen Werth nicht allein nicht Viel, sondern eigentlich gar Nichts, wenn nicht selbst das Gegentheil sagen will. Indeß waren wirklich doch auch manche hübsche melodische Wendungen darin enthalten, die von Erfindung zeugten, und für Halevy insbesondere hatten die Arbeiten den Werth, daß sich seine dramatische Routine und Erfahrung dadurch vermehrten. Uebrigens hatte — was hier nicht unerwähnt bleiben darf — die letztgenannte Balletoper Halevy nicht allein geschrieben, sondern in Gemeinschaft mit einem gewissen Gide, eine so untergeordnete Rolle auch dieser bei der Composition gespielt haben mag. Zwischen die beiden Ballete fallen der Zeit nach die drei kleinen komischen Opern „Yella,“ „La langue musicale“ und „Les souvenirs de Lafleur.“ Sonderbar genug und leider mußte die letzte unter denselben gerade die beste Musik enthalten und doch das ungünstigste Geschick haben. Als bloßes Gelegenheitsstück nämlich,

da sie nur für den Sänger Lafleur geschrieben war, der sich darin zeigte und zeigen wollte, theilte die kleine niedliche Oper auch das Schicksal aller solcher Machwerke, blos eine temporaire und schnell vorübergehende Erscheinung zu seyn. Vielfach ward damals von Musikverständigen bedauert, daß Halevy gerade an diesem Werke so viele Aeußerungen seines musikalischen Talents verschwendet habe, und es mußte seinen Freunden wehe thun, daß diejenigen unter seinen bisherigen Arbeiten, welche von poetischer und dramatischer Seite her die Kraft in sich geborgen hatten, seinen Ruf auch weiter noch, bis über die vaterländischen Gränzen hinaus, zu tragen, in rein musikalischer Beziehung gerade die allermattesten und schwächsten waren, während diejenigen wieder, welche musikalisch sich wohl auszeichneten und einer größeren Verbreitung werth erschienen, in poetisch-dramatischer Hinsicht entweder den Charakter reiner Lokal- und Gelegenheitsstücke an sich trugen oder doch überhaupt keinen Funken an sich hatten, der ein helleres und weiterleuchtendes Licht über sie hätte verbreiten können. Woher dieses vielleicht selten und sonderbar erscheinende, aber dennoch wahre Verhältniß, glauben wir vorhin

schon genugsam angedeutet zu haben; jedenfalls war es Ursache, daß man bis dahin im Auslande und namentlich in Deutschland, ungeachtet seiner außerordentlichen Fruchtbarkeit und Thätigkeit, von Halevy noch so viel als gar nichts wußte. Hierzu, so wie überhaupt seinen Ruf über den Bezirk eines rein lokalen Wirkens hinauszutragen, bedurfte es noch einer besondern Gelegenheit, die sich darbot in dem Tode des dem Auslande schon längst werthen Meisters Herold, des berühmten Componisten des „Zampa." Herold hatte eine unvollendete Oper hinterlassen, „Ludovico," und Halevy ward der ehrenvolle Auftrag, sie zu vervollständigen. Es ist gewiß, daß Herold im Ganzen nur wenig erst an dieser Oper gearbeitet hatte, und Halevy also wenigstens der größte Theil der Ausführung gebührt. Gleichwohl hielten die Unternehmer der Königlichen Oper zu Paris, die Halevy den Auftrag ertheilt hatten, eine Spekulation auf Herolds Namen für zu glücklich, als daß sie hätten Halevy's Namen dem Werke vorsetzen mögen, auf so glänzende Weise er auch das in ihn gesetzte Vertrauen gerechtfertigt hatte, und die Oper kam daher als ein nachgelassenes Werk Herolds auf die Bühne, gefiel und machte also-

bald eine Runde auf den deutschen Theatern. Indeß verbreitete sich eben so bald auch, und wohin die Oper drang, ihre zuvor mitgetheilte Geschichte, und da man gewiß wußte, daß diejenigen beiden Nummern darin, welche jeder deutsche und überhaupt ordentliche Musiker für die besten in dem ganzen Werke erklären mußte, wir meinen nämlich die beiden Quartette im ersten und zweiten Akte, ausschließlich von Halevy herrührten, so hatte sich dieser damit auch einen hohen Grad von Achtung erworben, die, als eine ganz natürliche Folge, einer weiteren Bekanntschaft mit seiner Person und seinen Werken schnell die Bahn brach. Zum Glück für ihn kam in der Zeit auch bald sein unstreitig bedeutendstes Werk zu Tage, „die Jüdin." 1835 ward dieselbe zum ersten Male in der Academie royale de musique zu Paris gegeben. Der Erfolg war ein entschieden höchst vortheilhafter. Mehr als alle seine früheren Opern zeichnete sich diese durch eine ergreifende Kraft, feurige Phantasie, Leichtigkeit im Gesange und eine reiche Erfindung aus, und schnell ward sie ein Eigenthum aller ersten deutschen Bühnen. Hier ist es auch, wo — wie wir vorhin andeuteten — Halevy sich nicht zum Diener, sondern zum Len=

ker und Beherrscher des Zeitgeschmacks aufge-
worfen hat, und wir sind überzeugt, das Werk
trägt musikalischer Seits Elemente in sich, die
ihm einen bedeutenden Standpunkt in der Ge-
schichte der modernen Musikkunst zuweisen und
sichern würden, hätte nur das Sujet sich mehr
der grellen Farben des neueren französischen Ro-
manticismus enthalten können und eine Gestalt
angenommen, in welcher es mehr tragisch er-
greifend, erschütternd und erhebend wirkte, als
es jetzt in seiner schaudervollen Catastrophe die
feinere, edlere Kunstbildung eigentlich nur an-
widert. Wir wollen diese Thatsache als einen
neuen Beweis für unsere obige Behauptung
annehmen und neben der Trauer über die Hul-
digung, welche die Verkehrtheiten des Zeitge-
schmacks auch von Seiten eines so schönen Ta-
lents, wie H. besitzt, erfahren sollten, uns we-
nigstens freuen über den durch jene Oper zu-
mal gelieferten Thatbestand, daß die französische
Musik in H. einen Mann besitzt, der ihr, mit
Hülfe Anderer, wieder eine edlere Richtung zu
geben und sie aus dem Schlamme der Seicht-
heit, Halbbildung und Verzerrung, in welchen
sie viele seiner Vorgänger muthwilliger Weise,
in einem unbegreiflichen Nichtverstehen ihrer

Aufgabe, gestürzt haben und theils noch tiefer vergraben, neugeboren herauszuarbeiten vermöchte, wenn er nur wollte und sich losreißen könnte von einem Triumphe, der doch nur in dem Augenblicke der Gegenwart und über Kräfte wie durch Mittel gefeiert werden kann, die mit diesem Augenblicke dem wenig ehrenvollen Vergessen auf immer anheim fallen. War indessen mit der „Jüdin" einmal der Weg auch auf ausländische Bühnen gebahnt, so konnte es nicht fehlen, daß auch H's fernere Werke dort bald Eingang fanden, und einen erfreulichen Beweis von der seltenen Vielseitigkeit seines Talents legte er zugleich dadurch ab, daß er zunächst seine Thätigkeit einer Oper ganz entgegengesetzten Charakters zuwandte, einer Oper durchaus leichten, heitern, humoresken Spiels, und gleichwohl auch solche mit ziemlich gleichem Glücke behandelte. Wir meinen nämlich die Oper „der Blitz". Welche nicht geringe Schwierigkeiten er zumal in musikalischer Beziehung dabei zu überwinden hatte, weiß der zu beurtheilen, der die Aufgabe kennt, ein dramatisches Werk dieser Art für blos vier Personen, zwei Tenore und zwei Soprane, durchzuführen, ohne alles Interesse dabei erkalten zu lassen, und wir ge-

stehen in so fern doppelt H. unsere Bewunderung zu, da er in der That ohne besonderes Wagniß für seinen Ruf diese Oper auch auf deutschen Bühnen, und zwar auf jene seine erste daselbst, folgen lassen konnte. Von seinen späteren Werken hat erst „die Pest zu Florenz" (französisch eigentlich Guido et Genevra) sich eine solch weitere Verbreitung zu erwerben gewußt. Zu Paris erschien die Oper zum erstenmale im März 1838 auf dem Theater der Académie royale de musique und erregte außerordentliches Aufsehen, so daß die Handlung Breitkopf und Härtel in Leipzig sofort die Partitur für Deutschland an sich kaufte. Weniger gefiel nachdem die komische Oper „Les treize" und die große „Le Drapier," welche sein neuestes Werk ist und im Januar 1840 zum erstenmale zu Paris gegeben ward. Doch läßt sich nicht läugnen, daß sich auch in diesen Compositionen manche hübsche und gut gearbeitete musikalische Momente vorfinden, und alle Mängel wohl nur der außerordentlichen Leichtfertigkeit und Eile zugeschrieben werden müssen, womit Halevy nun einmal, von einer Masse von Geschäften stets gedrängt, zu arbeiten sich gewöhnt hat. Außer für das Theater hat H. wenig geschrieben: einige Kir-

chensachen, eine vierhändige Clavierſonate und einige noch kleinere Stücke für dieſes Inſtrument, welche alle zumal in eine frühere Lebens-Epoche, ja meiſt noch in die Zeit ſeiner Studien fallen, mögen Alles ſeyn, was er in dieſer Art geliefert hat. Ein Geſammturtheil brauchen wir nach dieſem wohl nicht mehr über ihn zu fällen: dem aufmerkſamen Leſer ergiebt ſich ſolches aus dem Bisherigen, worin wir uns treu an die Geſchichte und an Thatſachen hielten, von ſelbſt; doch ſoll es ſeyn, ſo kann es nicht anders als kurz dahin ausfallen, daß Halevy auch als Componiſt einen großen, durchbildeten künſtleriſchen Geiſt und ein originelles, äußerſt fruchtbares Talent in ſich birgt und dennoch, weil er eben zu ſehr mit der Zeit lebt und in dieſem Leben ſich nicht über dieſelbe vollkommen zu erheben vermag oder erheben will, auch nur ein Produkt der Zeit iſt. Den Muſiker Halevy haben Berton und Cherubini erzogen; der Operncomponiſt Halevy aber iſt aus Herold und Auber hervorgegangen, mit allen ihren Schwächen und Begierden, aber ohne ihre Eigenthümlichkeiten, mit mehr Wiſſenſchaft und Beſonnenheit, aber ohne ſo vielen natürlichen Takt und kecken Muth. Halevy's Kräfte ſind weit friſcher, weicher, man-

nigfaltiger und nachhaltiger, als die Auber's; aber, festgehalten von dem Zeitgeschmacke, hat er nicht so viel Keckheit oder — sollen wir es sagen — Leichtsinn, sich ganz in denselben zu versenken, ohne auf der andern Seite wieder den Muth zu besitzen, sich aus jenen Fesseln loszureißen und ganz sich über dieselben zu erheben. Was die Instrumentation für sich betrifft, so übertrifft H. unbedingt alle bisherigen Arbeiten der neueren französischen dramatischen Componisten; in Hinsicht der Stimmebehandlung könnte er wohl etwas mehr auf die Winke der Natur Rücksicht nehmen. Was H. schreibt, singt sich schwer und erfordert die größte Anstrengung. Mag es seyn, daß er auch dabei mehr von der traurigen Forderung einer sich an äußerlichen Mitteln immer mehr und mehr überbietenden Zeit als von dem eigenen Willen geleitet wird, die Sache ist so, und daß sie so ist, kann nicht gelobt, muß getadelt werden. Kehren wir indeß von dieser kurzen Betrachtung seiner Werke auch wieder zu ihm selbst, zu seiner Person und der Geschichte seiner Stellung im bürgerlichen Leben zurück. Schon im Jahre 1826 wurde er in Folge seiner Thätigkeit und seiner vielversprechenden Leistungen als Lehrer der Harmonie am Conservatorium, wie zugleich als Accompagnist

auf dem Claviere bei der italienischen Oper zu Paris angestellt. 1829 erhielt er dann nach Herolds Tode die Stelle eines Gesangdirectors bei der großen Oper, und 1833 als Fetis einem Rufe nach Brüssel folgte, ward er an dessen Stelle zum Lehrer des Contrapunkts und der Fuge am Conservatorium befördert; 1835 ertheilte ihm der König der Franzosen das Ritterkreuz der Ehrenlegion, und 1836, als durch Reichas Tod sich diese Stelle erledigte, ward er zum Mitglied der Academie der schönen Künste des Königl. Instituts von Frankreich ernannt, bei welcher Beförderung er den Sieg über mehrere bedeutende Mitbewerber errang. 1838 schwang er sich nach Paers Tode zum Professor der Composition am Conservatorium auf; 1839 ernannte ihn der deutsche Nationalverein zum Ehrenmitgliede, und 1840 ward er Musikdirector der Herzogin von Orleans. Selten wohl ist, daß ein Künstler in so kurzer Zeit eine solch glänzende Carriere auch im äußern Leben macht, und sollte das bloße Glück auch hierbei sich ihm besonders günstig gezeigt haben, so dürfen wir bei der eminenten Kraft und Energie, welche H. besitzt, und bei seiner kaum angetretenen männlichen Reife doch noch die Hoffnung hegen, daß sein künstlerisches Ansehen den

eigentlichen Kulminationspunkt in dieser Hinsicht noch nicht erreicht hat. Wir sagen, daß solche Hoffnung uns wohl beleben darf; doch haben wir auch schon Erfahrungen gemacht, daß bei dem jetzt viel rascheren, die Kräfte weit schneller consumirenden Leben schon Erschöpfungen eintreten, wo wir denken, daß die vollkommene Entwickelung der Blüthe erst recht beginnen soll.

Ernst und Thalberg.

Nicht etwa auch eine künstlerische Zusammenstellung vermuthe man in der gleichzeitigen Ueberschrift der Namen jener beiden weltberühmten, vielgefeierten Virtuosen und — wenn ich schon so sagen darf — Componisten. Solche Zusammenstellung liegt so wenig intensiv in meiner Absicht, als sie extensiv durch die Verschiedenheit ihrer Organe unmöglich, wenigstens unpraktisch erscheint. Der Leser erinnert aus früheren Anzeigen, daß beide Künstler vor einigen Jahren kurz nach einander hier in Stuttgart waren und in sowohl öffentlich veranstalteten Concerten als in Privatgesellschaften theils mit eigenen, theils mit fremden Compositionen sich hören ließen; eben so, daß wir damals versprachen, mit Nächstem denjenigen Eindruck möglichst in Worten wiederzugeben, den beide Künstler auf Schreiber dies durch ihre ganze Erscheinung machten, und indem wir nun solchem Ver-

sprechen in Folgendem nachzukommen gedenken, glaubten wir ohne Bedenken auch den ganzen Artikel mit den Namen Beider überschreiben zu dürfen.

Erinnere ich recht, so haben die sogenannten Neuromantiker es sich schon häufig zur Ehre gerechnet, Ernst zu ihrer (sog.) Schule zählen zu dürfen. Man nannte ihn den „Elegiker" der Geiger, „die zarteste Saite der Harmonie unseres von lauter Ahnungen durchwebten Lebens", und wie noch anders. Der Leser weiß, welche Ansichten ich von jener (wirklich sogenannten) Schule hege; doch zugegeben auch, daß ihre Existenz keine blos eingebildete ist, und daß nicht etwa ein bloß neuer Romanticismus, sondern eine wirkliche Neuromantik diese ihre Existenz an vollkommen richtige und reale Grundsätze der Kunst sowohl als des in derselben durch Töne blos athmenden Lebens anknüpft, so meine ich dennoch, daß der Violinvirtuose Ernst, als Künstler überhaupt betrachtet, eben so wenig dieser Schule als nothwendig integrirendes und in seiner Wirkung untrennbar eingeschobenes Glied angehört, als er es schlechterdings für nöthig hielte, allen und jeden schein- oder nicht scheinbaren Tendenzen dieser Schule sich fern zu hal-

ten, um den Zweck zu erreichen, den die Virtuosität überhaupt sich (zumal sobald sie gewissermaßen wandernder Natur wird), und zunächst als der Verfolgung unerläßlich, vorgesetzt hat. Ernst ist Israelit. Daß ich dieß hier anführe, dürfte auffallen; aber um Ernst von dem Podium des Concertsaales aus ganz zu begreifen, scheint mir die Bemerkung doch fast nothwendig. Wer mich näher kennt, weiß, wie unmöglich selbst blos ein Gedanke an Religionshaß, oder was dem auch entfernt nur ähnlich sehen könnte, in mir wach zu werden vermag, und wie — ich möchte mit dem unsterblichen Dichter sagen — aus lauter reiner Religion ich fast gar keine Religion habe (d. h. Religion in der Form so weit diese durch den heilig gewordenen, überzeugten Glauben nicht geboten wird), in eigentlich religiöser Beziehung also jene Bemerkung auch gar nicht einmal gemacht seyn kann; allein aller und der ausgedehntesten Toleranz ungeachtet und bei aller, selbst vom Christenthum sogar gebotenen Liebe auch zum kirchlich fernen Judenthum, muß doch zugestanden werden, daß die Verfassung, in welcher der Israelit nun an fast zwei Tausende von Jahren lang, seit jener Ruhestunde unter den Thränenweiden Babylons

sein müdes Haupt unter dem Volke der europäisch-abendländischen Christenheit niederzulegen hatte, bei dem Tropfen orientalischen Blutes, das die Geschichte der Geschlechter hindurch vielleicht in seinen Adern noch zurückblieb, wie in der Regel in seinem Aeußern, in den Formen seiner Züge, so fast durchgängig auch in seinem Innern ein Etwas demselben aufdrückte, das mit Worten schwer sich beschreiben läßt, das, wo es auf Erreichung eines Ziels ankömmt, jedenfalls aber Beharrlichkeit genannt werden muß, und das, wo der Israelit wirkend in die Oeffentlichkeit eintritt, ich Klugheit nennen möchte, eine Klugheit, die nicht erworben werden kann, auch nicht die Erfahrung etwa zu ihrer Basis hat, sondern angeboren seyn muß, und die, wer weiß, ob nicht als Ersatz für unfreiere Verhältnisse oder gar als Folge derselben, wie neueste Zeiten sie noch nicht zu heilen vermochten, der Israelit gemeinhin voraus hat vor dem sonst in seiner Wirksamkeit gleichgestellten Christen. Wir Alle sind geschaffen von einem Gott aus einem Stoff, und Alle berufen auch von demselben zu einem Ziel; nicht Allen aber schrieb in seiner Weisheit Gott dieselbe Richtung auch vor im Leben, und nicht Allen auch gab er deß-

halb gleiches Maaß der Kräfte und des Talents; und gehört unser nur, was das Leben selbst in seiner Freiheit noch gibt oder nimmt, so faßte mit größerer Sorglosigkeit der freiere Christ von jeher auch an, was der unfreiere Israelit stets im Kampfe nur sich zu erwerben noch hoffte; der Kampf aber macht stark, macht beharrlich und klug. Diese Klugheit — wie ich fortan mich ausdrücken will — läßt den Israeliten auch weit weniger und seltener zweifelhaft seyn über seinen Beruf, als wir Christen in Jugend und Alter so vielfach sind, und die Beharrlichkeit läßt ihn erringen und verfolgen denselben bis zu seinem ganzen Umfange. Ich spreche im Allgemeinen, ohne Beziehung, und die allgemeine Regel war nie noch ohne Ausnahme; doch der Moment der angebornen Klugheit und des vollbewußten Berufs eben, meine ich, ist es, von welchem aus wir auch Ernst beurtheilen müssen, wollen wir in seiner ganzen künstlerischen Wesenheit ihn begreifen, und von welchem aus wir durchschnittlich vielleicht dreist jeden Künstler isralitischer Religion auffassen dürften, ohne je nur einmal Gefahr zu laufen, dabei zu einem geringern Maaße eigentlicher Wahrheit und Klarheit zu gelangen,

denn auch die bestgemeintesten und gründlichsten, doch einseitigen Deduktionen, Zergliederungen und Vermuthungen über sie und ihre Werke zu geben vermögen. Allerdings verschmäht auch Ernst in seiner Virtuosität wie in seinen, für die Oeffentlichkeit dieser bestimmten Compositionen keineswegs und so ganz und gar die musikalischen Zerrbilder, welche vorzugsweise als die charakteristischen Eigenthümlichkeiten jener vielgeträumten neuromantischen Kunstschule sich hervorheben; aber es ist auch nur der Grund gewöhnlicher Lebens-Klugheit, auf welchem eben dieses Nichtverschmähen beruht, und wir dürfen nie mehr sagen, als er verschmäht den Weg solcher Extravaganzen nicht, nämlich um der Wirkung willen. Der ambulante Virtuos fühlt sich keineswegs angezogen blos von dem kleinen Kreise Kunstverständiger oder ernster und tiefer fühlender Kunstfreunde, sondern er gehört dem ganzen, dem großen, allgemeinen Publikum an, und auf seine Klänge, auf sein ganzes spielendes Ich hat das „Jedermann" eben so viel Recht und Anspruch, als er den Tribut für seine Bestrebungen von daher fordert, auch seine Saugröhren an alle dessen Taschen anschraubt. Oder möchte Einer noch verlangen, daß blos zum Vergnügen der

Virtuos solch ambulantem Leben sich hingebe?
— Bis zu einem gewissen Grade von Vollendung wollen wir zugeben, daß der Künstler einzig zur Bildung seine Reisen antrete; aber über diesen Grad ist Ernst hinaus, und dann folgt von Minute zu Minute, von Schritt zu Schritt das höhere Recht auf Tribut, welches Recht das große Publikum von heute jedoch zu bemessen schon gewöhnt worden ist und dem es nachkommt einzig nach dem Grade erwiesener technischer Tausendkünstlerei, und welchem Rechte gegenüber der gebildetere Kunstfreund und wahre Kunstverständige kaum noch mehr von dem reisenden Virtuosen verlangen darf, als daß er mit der Hand auf dem Herzen sich gestehen muß, der Mann verschmäht nicht, sein Recht zu wahren und der großen Forderung zu folgen, wie wir bei Ernst in Wahrheit müssen. Ernst spielt seinen „Carneval von Venedig", und das Volk jauchzt ihm Bravo; aber er spielt auch das E-Moll-Quartett von Beethoven und Conzerte von Spohr. Wir hören den ersteren und begeben uns willig alles Urtheils über die technische Kraft des Künstlers, denn sie hat den Höhegrad erreicht, wo sie zu dienen vermag dem künstlerischen Willen in jeder Richtung;

aber wir freuen uns auch, daß der Meister selbst diesen Carneval nennt nur eine „Burleske", und ahnen in solcher Beziehung schon die gute Laune, in welcher er einmal herabsteigen will und seine schöne Kunst eben so wenig zu gut halten für eine sinnige Spielerei, als der tiefste Geist auch wohl athmet bisweilen den fröhlichsten Scherz. Wir hören die letztere, und kein Zweifel mehr bleibt uns über des Künstlers hehren Beruf und seine energische Kraft, hinabzusteigen auch in den tiefsten Schacht eines wahrhaft verklärten geistigen Lebens musikalischer Künste. Wer Ernst beurtheilen wollte einzig von dem kalten Logensitze des Concertsaales aus, thäte Unrecht an sich, an dem Künstler und an der Kunst, denn Wahrheit geben solch' ephemere Erscheinungen und die Wirkungen des Momentes niemals. Näher muß man ihn kennen, um selbst nur als Künstler ihn wahrhaftiger zu begreifen, und Ernst hat ganz Recht, daß er eben deßhalb dem Umgange Kunstverständiger sich vor allem öffentlichen Auftreten gerne hingibt. Wir überzeugen uns alsdann, daß wahrer Beruf ihn zur Kunst, selbst zu dem Instrumente, das er zu deren Organ für sich wählte, hinführte, daß er im Vollbewußtseyn dieses Berufs

mit größter Beharrlichkeit und Ausdauer, auch alle Mittel und Kräfte in sich zu sammeln strebte, den höchsten Anforderungen selbst, zu welchen der Beruf und sein Bewußtseyn berechtigen, zu genügen, und daß nur Klugheit, ein gewisser Lebenstakt und Lebensbegriff es ist, welche ihn heißen bisweilen herauszutreten aus dem eigentlichen Kreise seiner Subjektivität und, der Nothwendigkeit sich fügend, zu einem Flug mit der Masse und einem Wellenschlage mit dem Strome sich nicht zu gut zu halten. Hier, in solchem Momente, ist es denn auch, wo die Neuromantik glaubt, ein Netz um ihn geworfen zu haben, aber man könnte in seinem Auge fast lesen, welches ironisch neckende Spiel er selbst dann noch mit den Individualitäten ihrer sogenannten Schule treibt, wenn wir in seinem Spiele es nicht schon wahrzunehmen vermöchten, das dann so sehr Spiel ist, daß Augenblicke kaum dazu gehören, die Fäden des Netzes wieder zu durchreißen, und stolz auf der ganzen Höhe seines Ichs sich der Verwunderung hinzugeben, wie eine kecke Masse auch nur einmal dem Glauben huldigen konnte, als sey er der Künstler für sie geschaffen und in ihr geboren. Freilich scheint bei solchem Stand, wenn ich an-

ders denselben richtig bezeichnete, Ernst zum mindesten der Vorwurf einer geringen Festigkeit des Charakters zu treffen, und wirklich auch bin ich nicht geneigt, den Pfeil eines derartigen Vorwurfs abzuwehren, so lange nämlich derselbe gerichtet bleibt auf die Gesammtheit seiner Erscheinung als Virtuos in der Welt, wo allerdings jene Klugheit dem Bewußtseyn des Berufs in solcher Beziehung einen Streich spielt, den zu verantworten ihm selbst und seiner Jugend überlassen werden muß; indeß in der Einzelleistung wieder erfaßt oder an Ernst's Persönlichkeit sich gewendet, fällt auch dieser Vorwurf eben so grundlos wieder hinweg, als die Fülle jenes Bewußtseyns ihn niemals in Zweifel lassen konnte, das Opfer zu bemessen, das von Seiten dieses er der Klugheit und dem feinen Lebenstakte zu bringen hat. Ernst ist ein geistig tief durchgebildeter, ein vollendeter Künstler, nicht minder ein für seine Sphäre fertiger und vollkommen gemachter Musiker; aber der Sieg seines Virtuosenthums lehnt sich eben so wenig allein an die Macht dieser geistigen Durchbildung als blos an sein musikalisches Wissen, an seine in dem eigentlich Musikalischen seiner Kunst erstarkten Intelligenz, sondern ist

auch ein Werk der Lebensklugheit, die jene Kraft und diese Intelligenz sich alsdann unterordnet; und das — ist seine Schwachheit, ist der Fehler, den wir ihm vorwerfen dürfen; doch ziehen wir Ernst in den kleineren Kreis, wo eben jene Klugheit sich selbst beherrscht und aus lauter Klugheit er derselben gebieten darf, sich nicht einzumischen mehr, wo sie freilich niemals auch walten sollte, und — er selbst, seine Einzelleistung ersteht mit aller Kraft und magischer Pracht aus jenen beiden Elementen nur, die für sich betrachtet das ganze Wesen seiner künstlerischen Subjektivität ausmachen. — So ist mir Ernst erschienen, und so halte ich ihn für bedeutungsvoll in der Welt der heutigen Virtuosität. Neuromantiker — meinetwegen denn — und technischer Tausendkünstler aus Klugheit hie und da, ist im ganzen Vollbewußtseyn seines Berufs er stets doch Künstler, dem die Musik, dem jeder Ton nur dient zum versinnlichenden Laute der Seele, und dem, eingedrungen daher zugleich in ihr tiefstes Geheimniß, diese auch einzig nur gilt mit allen ihren Mächten als der Quell musikalischer Offenbarung. Schein ist Ernst's öffentliches Spiel; er selbst ist Wahrheit; jener Schein aber ist

bei ihm nicht Zweck, nicht die selbst betrogene oder erlogene Wahrheit, sondern nur das kluge Mittel zur Wahrheit; und das ist — meine ich, — eben der Punkt, wo allenfalls Vergleichungen oder Unterscheidungen mit oder von andern Geigern sich bei Ernst anstellen ließen, der Grazie und eigenthümlichen Macht nicht zu gedenken, womit in wunderbarer Beherrschung aller technischen Kunst er seinem kostbaren Instrumente die wunderbarsten und wundervollsten Töne entnimmt.

Thalberg! — Ich sagte zu Anfang des Aufsatzes, daß es nicht in meiner Absicht liegen könne, eine Vergleichungslinie vielleicht zu ziehen zwischen den beiden überschriebenen Meistern; und dennoch, sehe ich ab von der Verschiedenheit der Organe und lediglich auf das in Beiden lebende und wirkende künstlerische Element, möchte ich fast dazu hier versucht werden. Bei Ernst — sage ich — erhebt der Schein sich oft zu dem klugen Mittel der Wahrheit, oder — deutlicher mich ausgedrückt — ist es nicht lauter subjective Wirklichkeit, was die objective Leistung in Form der Wahrheit uns vorführt; bei Thalberg aber ist aller Schleier und Schein gefallen, ist jeder Ton — möchte ich sagen — Wahrheit, wie der gesammte Künstler, auch in seiner

bloßen Persönlichkeit; eine wahrhaftige, d. h. jedes bloßen Manieren- und Scheinspiels völlig unfähige, darüber weit erhabene Erscheinung. Man hat Thalberg wohl schon eine gewisse Einseitigkeit im Spiele zum Vorwurf zu machen gesucht, und hat man, oberflächlich die Sache angeschaut, damit auch vielleicht nicht ganz Unrecht, so möchte ich für meinen Theil doch behaupten, daß eben in dieser Einseitigkeit nicht minder eine gewisse künstlerische Wahrheit liegt. Ziemlich alle Compositionen, mit denen Thalberg sich öffentlich hören zu lassen pflegt, tragen die Eigenthümlichkeit an sich und sehen als ihre höchste Aufgabe an, aus der aufs wunderbarste und möglichst die ganze Tastatur des Instruments in Bewegung setzenden combinirten Figuration immer die Hauptmotive, durch kräftige Elasticität des Fingeranschlags, hervortönen zu lassen. Welch' immense Gewalt und kaum denkbare Ausbildung des Mechanismus dazu gehört, leuchtet ein. Man denke sich z. B. Don Juan's Ständchen sammt seiner Mandolinen-Begleitung unter den üppigsten und glänzendsten harmonischen Variationen zugleich noch bis zur prävalirendsten Wahrnehmung und mit allen Nüancen dynamischer Schattirung vorge-

tragen von immer nur den zehn Fingern des einzigen Spielers! — Eben so viel Hände, meint man, sollten dazu erforderlich seyn, und glaubt man, lehrte das Auge nichts Anderes, auch in Thätigkeit! — Aber Mechanismus in höchster Vollendung und lyrische Bewältigung eines total unlyrischen Stoffes sind ja auch die einzig charakteristischen Zeichen des Clavierspiels neuester Zeit, mit denen freilich eben so gewiß dasselbe sein Ende feiern wird, wie jener Haase in der Fabel dem Tode entgegenstürzte, als er nicht mehr Haase, sondern Hirsch seyn wollte, eben so stolz, groß, erhaben und schnell, und zu dem Behufe längere Beine und Geweihe sich anband. Das Clavier ist ein ausschließlich harmonisches Instrument, und dient der Melodie nur so weit, als alle Harmonie aus Reihen von Melodien besteht, und als solche sich in äußerster Gestalt von selbst ergibt aus einer Reihe rhythmisch und euphonisch gut geordneter Töne. Was darüber hinaus liegt, liegt auch außerhalb der eigentlichen Natur des Claviers, welche dieß stempelt im Grunde zu nichts weiter als zu dem zweckmäßigsten und vollkommensten Surrogate des Orchesters, als welches es der reichsten Gebilde immerhin doch noch fähig bleibt, wie

namentlich Beethoven zur Genüge bewiesen hat. Zu welcher Leistung es wohl sonst noch, mittelst Zusammenraffens (gewissermaßen) aller seiner Kräfte, gebracht werden kann, hatten die Heroen der letzten Kunstperiode, ein Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Cramer u. s. w., seine weitesten Gränzen auch schon ausgesteckt, und sollte ein Anderes, sollte ein Etwas in der Kunst des Clavierspiels noch geleistet werden, was ohne Rückschritt, vielmehr mit dem Scheine des Fortschritts, sich von den Gestaltungen dieser und solcher Meister unterschied, so blieb Nichts übrig als — ein gewaltsames Hinaustreten über die Gränzen der Natur des Instrumentes selbst, wie Chopin und seine Nachfolger es denn wirklich auch wagten, und woraus sich endlich nur Zweierlei ergeben konnte: einmal, was in jener Natur noch am tiefsten vielleicht wurzelte, nämlich ein Uebermaaß der harmonischen Combination und Figuration, das ein ungleich höheres Maaß des Mechanismus bedingte und daher auch völlig neue Grundsätze und Normen für diesen Fall aufstellte; und dann — ein lyrischer Zwang, ein gewaltsames Erpressen dessen, was die Natur am wenigsten zu geben vermag. Bewegt nun Thalberg mit seinem Spiele sich in keinen anderen Richtungen als

eben diesen, so bewegt er sich nur in dem, was die Zeit, der er angehört, als den seinem Instrumente angehörenden künstlerischen Circus ihm öffnete; bewegt er sich fortan aber gleichmäßig in beiden Richtungen zugleich auch, und will man deshalb Einseitigkeit und Einförmigkeit ihm vorwerfen, was natürlich nur geschehen kann im Vergleich mit andern zur Zeit blühenden Virtuosen, so scheint es mir fast, als trifft einmal der Vorwurf nicht Thalberg, sondern lediglich uns selbst und den Inhalt der Zeit, und spricht andrerseits man dadurch eben die Ueberlegenheit Thalbergs über seine Tagsgenossen, nur in negativer Weise, aus. In keiner Richtung nämlich überschreiten wir die Gränzen der Natur, es rächt sich diese, und um so gewisser, härter und grausamer, je weiter der Schritt selbst geschieht; die nächste Strafe aber da, wo sich den Kräften derselben vielleicht noch Gewalt anthun läßt, ist — Armseligkeit, denn im Bereich der Natur selbst ist auch das Maaß wahrhaft künstlerischer Freiheit und schöner Mannigfaltigkeit; und ward nun in den Aeußerungen unsers heutigen Claviervirtuosenthums, wie ich fast glaube, die Natur des Instruments selbst, und in angegebenen beiden Weisen zwar, überschrit-

ten, so kann und darf uns auch das ewige Einerlei nicht wundern, das in diesen Aeußerungen sich kund gibt. Die Clavier-Compositionen von Chopin bis hinauf zu dem jüngsten Pianisten, welcher auf dem von diesem eingeschlagenen Wege sich gefällt, sehen, was die Art der Instrumentenbehandlung (wovon hier allein die Rede seyn kann) anbelangt, im Grunde sich alle gleich, nur so weit noch einige Verschiedenheit zulassend, als jene beiden Möglichkeiten der Gränzüberschreitungen selbst allenfalls diese gestatten. Wundern wir uns demnach, und sprechen gar ein Anathema darüber aus, so schelten wir uns selbst gleichsam, denn wir hätten in der Bewunderung nur, in dem Erstaunen über die Gewalt selbst, welche der Natur angethan war, und über ihre formellen Wirkungen nicht so lange anhalten sollen, und ein Einlenken in das rechte Geleis wäre vielleicht bälder erfolgt, das armselige Einerlei nicht so fühlbar geworden; oder mußte dies so kommen, um jenes Einlenkens desto gewisser zu werden? — nun dann ist Thalberg ein um desto merk- und denkwürdigerer Mann, weil durch sein stets gleichmäßiges und gleichzeitiges Verfolgen der beiden extravaganten Wege allerdings jenes Einerlei

ungleich fühlbarer wird, und unser Erstaunen auch den höchsten Grad erreicht haben muß, indem Thalberg dadurch Etwas vollbringt, was alle seine Nebenbuhler nicht können, indem sie immer und in der Regel nur einen von beiden Wegen einschlagen, während er stets beide in paralleler Linie zu verbinden weiß: eine Verbindung aber, die eine ungleich tiefere Fülle und Fruchtbarkeit der Ideen voraussetzt, wornach, dann abermals Thalberg eine bedeutende Ueberlegenheit zugestanden werden müßte. Es sind zwei Worte, durch welche wir das heutige Clavierspiel bezeichnen könnten: Nerv und Muskel. Ich will nicht untersuchen, wer und wo, dieses blos und lauter Nerv oder blos und lauter Muskel ist; Thalberg aber ist jedenfalls immer Nerv und Muskel zugleich; und daher ist wirklich Wahrheit in seinem Spiele, wäre es auch nur die volle Wahrheit der Zeit, nichts mehr und nichts weniger. Darnach dürfen wir, glaube ich, keineswegs aber der Meinung uns hingeben, als sei Thalberg mit dieser vollen Wahrheit der Zeit auch ein Kind derselben etwa, das, wie in ihr geboren, so auch mit ihr wieder vergeht. Zwar, wie er da leibt und lebt, ein Kind der Zeit, hat er doch seine

eigenen Tage auch begriffen, und konnte sie begreifen kraft einer umfassenden, nicht gewöhnlichen Bildung, welche glückliche Umstände in jeder Beziehung ihm zu Theil werden ließen; und darum gibt er, weil ihm das Vermögen noch nicht ward, gegen den Strom der Zeit anzuschwimmen oder zu einem glücklichen Lenker und Vermittler aller ihrer Verkehrtheiten sich aufzuschwingen, auch mit so deutlichem Bestreben, und so gerne stets volle Wahrheit, weil diese eben der Standpunkt ist, von welchem aus dem Rufe der Reform zu folgen desto leichter, mit desto ergiebigerer Wirkung möglich wird, sobald nur die Stimme desselben erschallt, — und das, daß er dies Alles begriffen, die zweite, die höhere künstlerische, subjektive Wahrheit, welche seine gesammte Erscheinung in sich birgt. Wie gesagt hat Thalberg nicht die Kraft, das Steuer des Schiffes zu ergreifen und zu lenken, das Recht lasse ich Liszt, aber ob ich mich täusche, wenn ich ihn für einen der Ersten halte, welcher die Segel lichten wird und mit energischer Kraft zwar, sobald ein besserer Zeitwind nach unserm leck daher schwankenden Schiffe der ausübenden Clavierkunst bläst, werden vielleicht bald kommende Tage lehren. Irre ich mich, so habe ich ihn nie gekannt, wenn ich als

einen großen Irrthum die Ansicht erkläre, als meine Thalberg mit dem, was er jetzt leistet, was er jetzt erscheint als Virtuos, mit so ungeheuer großem Kraftaufwande er auch darnach strebt, die ganze und eigentliche Aufgabe seiner und aller Kunst auch nur annähernd schon zu erfüllen, oder als meine er, es könne überhaupt nur auf dem Wege, den die heutige Clavier-Virtuosität eingeschlagen, solche erfüllt werden. Wäre das, so gäbe er sicher nicht mit so vielem Muthe und mit so deutlicher Absicht stets blos die ganze Wahrheit der Zeit, sondern versuchte, gleich Andern, in der einseitigen Richtung jenes Weges möglichst noch weitere Bahnen sich zu brechen, und geschähe es selbst mit derjenigen oft gekannten Affektation, die um der Wahrheit willen jetzt ihm so sehr fremd ist. Zum Beweise will ich eine kleine Unterredung wiedergeben, welche ich ganz beiläufig, ohne auch im Entferntesten nur an ein Aushorchen seiner Kunstansichten etwa denken zu können, mit Thalberg hatte. Wir sahen ein Paar eben erschienene Compositionen ein, denen er aus naheliegenden Gründen kaum hätte abgeneigt seyn dürfen, denn es waren Clavierstücke im besten neuesten Zuschnitte. „Aufrichtig gestanden" — äußerte ich schnell hinwer-

fend — „möchte man sich fast wundern, wie Haydn so viel Mühe darauf verwenden konnte, seinen „Chaos“ zu schreiben: mit einem Paar Federstrichen liegt er hier da, und sieht man dergleichen Sachen und Sächelchen ein, sollte man glauben, es sey kinderleicht.“ „Nicht doch“ — fiel Thalberg mit einem Tone und einer Miene ein, die bei aller liebenswürdigen Freundlichkeit des genialen Künstlers doch ihren Commentar nicht bedurfte — „nicht doch, oder vergessen Sie, daß aus Haydns Chaos auch das „Licht“ werden sollte und wirklich ward?“ — Ich schwieg, drückte aber in freudiger Ueberraschung dem Redner die Hand, wie ohne Zweifel viele meiner Leser an meiner Stelle ebenfalls gethan haben würden. Ein magisch Licht auf Thalbergs künstlerischen Genius warf dies eine Wort, und von dem Augenblicke an konnte ich einen Festtag den Tag nennen, an welchem des Virtuosen nähere Bekanntschaft mir geworden.

Franz Liszt.

Wer noch wäre, den nicht ein ganz eigenes, eigenthümliches Gefühl durchströmte, hört oder sieht er nur den Namen Franz Liszt? — Sind doch die Erfolge, welche dieser Künstler, sowohl als bloßer Virtuos auf dem Pianoforte, wie auch bereits als Componist, und noch mehr als strahlendes Glied der Gesellschaft, auch nicht blos hier oder dort etwa, sondern durch die gesammte gebildete Welt, von Petersburg bis Lissabon und Neapel, von Moskau und Ungarn bis gerade hinüber nach London errang, zu außerordentlicher, zu unvergeßlich merkwürdiger Art, und knüpfen sich an die gesammte Erscheinung doch zu erstaunliche, ewig gegenwärtige Erinnerungen, als daß nicht Jeder, der sich überhaupt für Musik interessirt, hört er den Namen und hat Liszt selbst noch nicht gesehen oder gehört, wenigstens den sehnlichsten Wunsch in sich verspürt, dieser Freude, ja dieses hehren Genusses

endlich einmal theilhaftig zu werden, und hat er ihn bereits, wenn auch nur einmal, gesehen und gehört, jene wohlthuende, beseligende Empfindung, die alle Erinnerungen an wahrhaft große und rein freudige Erlebnisse in jedem empfänglichen Menschen hervorrufen. Das war es auch, was Schreiber dies vor nun ungefähr zwei Jahren bewog, im Verlage von Stoppani zu Stuttgart eine eigene ausführliche „Darstellung des Lebens und Wirkens" dieses in mehr als einer Beziehung aus aller modernen Welt hoch emporragenden Künstlers zu veröffentlichen; und gewissermaßen als bloßes Denkblatt für den freundlichen Leser mögen daraus nun folgende Auszüge uns um so mehr dienen, als sie immerhin ein, wenn auch nur leicht skizzirtes, doch volles Bild von dem Manne im Umrisse geben.

In dem ungarischen Dorfe Raiding (nicht Räding oder Reiting) in der Gespannschaft Oedenburg wurde Liszt am 22. Oktober 1811 geboren. Sein Vater, Adam Liszt, war rechnungsführender Beamter des Fürsten Esterhazy. Der Geist und Sinn dieses Mannes hatten indeß eine über die Linie seiner Lebensverhältnisse weit hinausgehende höhere Richtung. Mit nicht gewöhnlichen musikalischen Anlagen begabt

(er spielte sehr gut Cello, sicher Violine, und eignete sich später auch eine ehrenwerthe Fertigkeit auf dem Fortepiano an) bildete es das Hauptglück seines Lebens, in einen nahen Verkehr mit den großen musikalischen Talenten zu treten, welche die Kapelle des Fürsten Esterhazy zu Eisenstadt versammelte. In ganz vertrautem Umgange lebte er mit Joseph Haydn; auch Hummel, welcher lange in Eisenstadt verkehrte, gehörte zu seinen musikalischen Freunden, und selbst Cherubini kam auf einige Zeit dahin. Adam Liszt übernahm bei den Quartetten und andern Kammermusiken eine ausführende Stimme; mithin muß sein Talent für das eines Dilettanten in der That ein ausgezeichnetes gewesen seyn, da es sich in Gegenwart solcher Autoritäten behauptete. Die musikalischen Anlagen des Sohnes sind also zum Theil ein schönes Erbe, was die Natur freilich durch ihre unmittelbaren Gaben noch im reichsten Uebermaaße vergrößert hat. — Franz Liszt war das einzige Kind seiner Eltern, die ganze Hoffnung, das ganze Glück derselben, besonders aber des Vaters, welcher sich über seine eigene verfehlte Lebensbahn fortdauernd innerlich härmte, und so um so mehr darauf dachte, dem Sohne zuzuwenden,

was ihm selbst entzogen war. Er sollte etwas Bedeutendes, über die Gewöhnlichkeit Hervorragendes werden; was, war freilich noch unentschieden. Die weiche Gemüthsrichtung des Knaben mochte, bei dem Ansehen, dessen der geistliche Stand, zumal in der katholischen Konfession, genießt, den Vater auf den Gedanken geführt haben, der Sohn eigne sich für diesen. Er fragte ihn einst: „Willst du ein Pfarrer werden, Franz?" „Nein, ich mag kein Pfarrer werden", war die Antwort des Knaben. „Aber so ein Mann, wie dieser hier?" fragte der Vater weiter und deutete auf die Bildnisse Gluck's und anderer berühmten Musiker, die im Zimmer hingen. „Ja, so ein Mann möchte ich werden!" So richtig hatte der innere Drang den selbstunbegriffenen Wunsch des Kindes geführt! — Ein entscheidendes Zeichen seiner musikalischen Anlagen gab folgender Vorfall. Der Vater hatte eines Tages das Concert in Cis-moll von Ries gespielt, der Knabe, an's Instrument gelehnt, mit der gespanntesten Aufmerksamkeit zugehört. Abends auf einem Spaziergange im Garten sang er die Melodie des Themas; dieses Festhalten einer nicht leichten musikalischen Tonfolge in so jungem, noch ungeübtem Gedächtnisse war

ein Beweis der bedeutendsten Anlagen. Jetzt gab der Vater den dringenden Bitten des Sohnes nach und begann den Unterricht auf dem Pianoforte mit ihm. Er war damals sechs Jahre alt; übermäßig früh haben also seine musikalischen Uebungen, gewiß zu seinem Glück, nicht begonnen.

In mehreren biographischen Skizzen wird angeführt, daß sich schon in dieser Zeit und in den nächsten Jahren ein Hang zur religiösen Schwärmerei in dem Kinde gezeigt habe. Liszt bezeichnet diese Angaben als durchaus irrthümlich. Besonders aber die Anführung in dem Universal-Lexikon der Tonkunst, daß er schon damals Chateaubriand's René gelesen und, durch diesen im Tiefsten bewegt, die Einsamkeit aufgesucht und ein halbes Jahr in tief melancholischer Stimmung zugebracht habe. Der Umstand an sich ist richtig, fiel jedoch etwa zehn Jahre später, als er schon lange in Paris lebte. — Weichheit und Milde des Charakters waren allerdings, trotz der Lebhaftigkeit des Knaben, in ihm vorherrschend; doch keineswegs in einem Grade, der ihn schon damals in irgend einer Art zu geistigen Excentricitäten geführt hätte.

Die Fortschritte, die er in der Musik unter Führung seines Vaters machte, waren erstaun-

lichster Art. Nach dreijährigem Unterrichte spielte er so ausgezeichnet, daß er öffentlich auftreten konnte. Es wurde ein Concert in Oedenburg veranstaltet, in welchem er das Concert in Es-dur von Ries und eine freie Phantasie unter dem begeisternden Beifall der staunenden Hörer vortrug. Des Umstandes, daß ihn unmittelbar vor dem Spiele „das alte Fieber", wie es in einigen Biographien heißt, befallen habe, weiß sich der Künstler nicht mehr zu erinnern. Er ist zwar in dieser Knabenzeit mehrmals an Fieberanfällen krank gewesen, doch scheint man auf diesen mehr zufälligen Umstand ein zu großes Gewicht gelegt zu haben.

Die überall wiederholte Angabe, daß der Fürst Esterhazy dem kleinen Virtuosen nach dem Concert ein Geschenk von fünfzig Dukaten gemacht habe, ist falsch; der Fürst, obgleich bei den Verhältnissen des Vaters wohl der Nächste, das gewissermaßen im Schutz seiner Macht aufblühende Talent zu unterstützen, nahm sich desselben nicht an, sondern ließ es unbeachtet. Wohl aber waren es die ungarischen Grafen Amadee und Zapary, welche in ehrenvollster, die seltene künstlerische Gabe des Kindes richtig würdigender Gesinnung den Vater,

nach einem in Preßburg, ebenfalls mit dem glänzendsten Erfolge, veranstalteten Concerte, durch einen auf sechs Jahre ausgesetzten Jahrgehalt von 600 fl. C. M. in den Stand setzten, seine Beamtenstellung aufzugeben und die künstlerischen Plane zur Ausbildung seines Sohnes mit Freiheit zu verfolgen. Wie reiche Früchte diese Saat einst tragen würde, konnten diese beiden adelich gesinnten Männer freilich nicht wissen; doch den gültigsten Anspruch auf den Dank der ganzen musikalischen Welt haben sie sich unstreitig erworben.

In Wien war es (1821), wo, mit Hülfe dieser Mittel, die Entwickelung des jungen Talents fortgesetzt wurde. Mit wahrhaft edler Uneigennützigkeit war Carl Czerny, obwohl schon damals mit Unterricht überhäuft, bereit, die Ausbildung desselben auf dem Pianoforte zu leiten, während Salieri den Unterricht in der Composition übernahm. Czerny, welcher muthmaßlich erkannte, daß in den Grundlagen des Spiels noch Manches für seinen genialen Schüler nachzuholen sey, gab ihm zuerst Clementische Sonaten, und zwar die leichteren. Dies kränkte jedoch den Stolz des jungen Virtuosen, der sie allerdings ohne Anstoß vom

Blatt spielte, allein der Lehrer war mit der Detail-Ausführung, mit Anschlag, Fingersetzung u. s. w. nicht zufrieden, und hielt das dringend forteilende Talent mit ernster Strenge bei diesen unerläßlichen Fundamenten fest. Dieß erzeugte anfangs eine Mißstimmung des Knaben, und er sann auf mancherlei Schalksstreiche, um dieser, wie es ihm schien, tyrannischen, demüthigenden Schule zu entkommen. So schrieb er sich selbst falsche Fingersetzungen auf und klagte dann bei seinem Vater über den Lehrer, der so Unrichtiges von ihm verlange. Die Spaltung glich sich indessen bald aus, als dem ehrgeizigen Kinde schwerere Aufgaben gestellt wurden, und Liebe und Vertrauen stellten sich gleichzeitig her.

Inzwischen war er auch sehr fleißig in der Composition. Ohne eine strenge contrapunktische Schule mit ihm durchzumachen (eine Richtung der Musik, in der Salieri wohl selbst nicht eben stark war), hielt ihn dieser Meister, der ihm wahrhafte Liebe widmete, doch fleißig zu den eigentlichen Satzübungen an, ließ ihn kleinere Kirchenstücke schreiben (namentlich ist dem Schüler ein Tantum ergo, das er unter des Lehrers Aufsicht componirte, in Erinnerung geblieben) und vielfältig aus der Partitur spielen, begleiten

u. s. w. Nach anderhalbjährigen fleißigen Studien, während welcher der junge Virtuos in geselligen Kreisen vielfach das Erstaunen der Sachkundigsten erregte (so spielte er unter anderm einmal das H-moll-Concert von Hummel, eine der schwierigsten Aufgaben für das Pianoforte, ohne Anstoß vom Blatt), schien der Zeitpunkt gekommen, wo er sich in Wien mit Erfolg öffentlich hören lassen könne. Der Ruf des selten begabten Knaben war schon durch die ganze Kaiserstadt gedrungen, selbst bis zu dem einsamen Beethoven, dem er durch den Professor Schindler (dem bekannten Biographen desselben) vorgestellt wurde. Beethoven soll zwar (nach S. eigener Angabe) nicht eben freundlich bei diesem Besuch gewesen seyn, indeß hat Liszt doch keine Erinnerung, daß ihm irgend etwas Unfreundliches von dem großen Meister, dessen innerste Gesinnung auch eine stets liebevolle war, widerfahren sey. Er besuchte sogar, was für seine völlige Zurückgezogenheit und die düstere Stimmung seines Gemüths etwas höchst Seltenes war, das bald darauf angeordnete Concert des jungen Virtuosen und gab ihm die entschiedensten, wenn auch in seiner Weise ernst gemessenen Zeichen des Lobes.

In den lautesten Enthusiasmus brach jedoch das Publikum aus; es überschüttete das staunenswürdige Talent mit dem reichlichsten Zoll des Beifalls so, daß der Vater es angemessen fand, bald darauf noch ein zweites Concert zu veranstalten. Diese beiden fanden im landständischen und im kleinen Redoutensaale statt. Liszt spielte darin die beiden Concerte in A-moll und H-moll von Hummel, noch einige andere Stücke, und phantasirte frei, was er in jener Knabenzeit besonders gern that, und die glücklichsten Anlagen dazu entwickelte.

Durch den Erfolg dieser Concerte gewann der Vater die Mittel, die musikalische Erziehung seines Sohnes noch unter größeren Verhältnissen fortzusetzen, sie auf einen wichtigeren Schauplatz zu verpflanzen. Paris, auch noch jetzt der Mittelpunkt der vielseitigsten künstlerischen Anregungen, und trotz mancher glänzenden Verflachungen doch zugleich die Schule der gründlichsten musikalischen Ausbildung, war das Ziel, wohin der eben so umsichtige als eifrig strebende Führer des Knaben sich sehnte. Im Jahr 1823 trat er die Reise dahin über München und Suttgart an, in welchen beiden Städten Liszt damals öffentlich unter

größtem Beifall spielte, wo er sich jedoch seit seiner Ausbildung zu der wunderbarsten Eigenthümlichkeit und Vollendung, in der wir ihn jetzt kennen, erst einmal wieder hat hören lassen.

Seinem Sohne die treffliche musikalische Erziehung im Conservatorium angedeihen zu lassen, war der Hauptzweck des Vaters bei dieser Uebersiedelung nach Frankreich. Doch Cherubini, der an der Spitze dieser Anstalt stand, versagte dem Ausländer den Eintritt; ob das allerdings bestehende Gesetz keine Ausnahme erleiden konnte, lassen wir dahingestellt seyn, bezweifeln es aber, da Cherubini selbst ja nicht die Eigenschaft eines Inländers besaß. Cherubini's überhaupt herbe Abgeschlossenheit und zurückweisende Art mag wohl auch einen Theil der Schuld tragen. Dieses erste Fehlschlagen that jedoch den Erfolgen des jungen Künstlers keinen Eintrag. Er wurde schnell durch sein Talent bekannt, und nachdem er vor dem Herzoge von Orleans, dem jetzigen Könige der Franzosen, mit entschiedenstem Beifall gespielt hatte, wurde er der bewunderte Gegenstand des Tages, und die höchsten geselligen Kreise beeiferten sich um den Vorzug, dem angestaunten Kinde

ihre Huldigungen darzubringen. Gold, Ruhm, Schmeicheleien strömten in gleichem Uebermaaße dem nicht blos als musikalisches Wunder, sondern auch durch seine übrigen geistigen Eigenschaften den erregtesten Antheil weckenden Knaben zu. Offenbar war diese Ueberfülle, wenn auch nicht mit Unrecht erworbener Triumphe eine gefährliche Klippe für die geistige Richtung des Kindes. Doch sowohl der ernste Gegensatz eines strengen durchaus edeln und uneigennützigen väterlichen Willens, welcher nur die höchsten Kunstziele im Auge behielt, wie auch der ursprünglich treffliche Kern, dessen Segensgabe ihm die Natur verliehn, waren die Schutzmittel gegen diese Gefahren. Er legte den kritischen Durchgangspunkt vom Knabenalter zu dem des Jünglings glücklich zurück. In musikalischer Beziehung hatte er indessen unablässige und sorgfältig geregelte Fortschritte gemacht. Bei Reicha studierte er über ein Jahr den Contrapunkt bis zu den letzten verwickeltsten Aufgaben desselben; eine Richtung, die er jedoch als seiner Eigenthümlichkeit weniger zusagend in der Folge verlassen, und so die darin erworbene Sicherheit ziemlich wieder verloren zu haben offen bekennt. Sein Vater hielt ihn zum gewissenhaften Ueben

an; so mußte er ihm unter anderm jeden Nachmittag eine Anzahl Bach'scher Fugen vorspielen, eine Uebung, der wir vielleicht die wahrhaft wundervolle Meisterschaft verdanken, mit der er noch jetzt gerade diese höchst schwierigen Aufgaben löst. Häufig mußte er dieselben auch in andere Tonarten übertragen, etwas, das, wie im Lexikon der Tonkunst angeführt wird, für ihn „ein Kinderwerk war" *.

Von Paris aus machte er mehrere Reisen, namentlich zwei nach England, welche ihm außer dem sich hier wie in Frankreich wiederholenden Beifall auch eine Erweiterung seiner Kunstanschauungen nach manchen Richtungen eintrugen. Auch eine Reise durch die Departements, nach

* Als Liszt beim Durchgehen der Biographien an diese Stelle kam, rief er lebhaft aus: „Ein Kinderwerk? O das war es keineswegs! Es wurde mir sehr schwer, und ich stockte und irrte oft. Ich kann es allerdings; doch es ist noch jetzt eine schwierige Aufgabe für mich!" Er wollte auf der Stelle einen Versuch machen, wobei er sich indessen auch verwickelte. Es ist, dünkt uns, kein unerheblicher Charakterzug von der offen natürlichen Sinnesweise des Künstlers, daß er so schnell bereit war, ein von ihm gerühmtes Zuviel selbst zurückzunehmen, und dem Biographen das geringere Maaß zuzuweisen.

Bordeaux, Toulouse, Montpellier, Nimes, Marseille, Lyon, fiel in diese Zeit. Ein gewisser übermüthiger Sinn, wie beim ersten Unterricht von Czerny, blickte auch jetzt noch zuweilen durch. So spielte er in Bordeaux vor einem berühmten Virtuosen auf der Violine eine Sonate eigener Composition, welche er für eine von Beethoven ausgegeben hatte, und es gelang ihm, die lauteste Verwunderung dafür zu erwecken. Was von einer Unannehmlichkeit, die ihm in Lyon begegnet seyn soll, weshalb er von seinem Aufenthalt dort nicht gern sprechen wolle, nach französischen Biographien in deutsche übergegangen, ist eine Fabel, oder scheint völlig auf Irrthümern zu beruhen.

In diesem Zeitraum componirte Liszt auch fleißig, und nicht allein für sein Instrument, sondern er trat auch mit einer kleinen Oper „Don Sancho oder das Schloß der Liebe", ein Gedicht, welches der fruchtbare Théaulon ihm geliefert hatte, hervor. Er rühmt dankbar Paer's freundliche rathende Unterstützung bei diesem Jugendversuch, der mit aufmunterndem Beifall empfangen wurde, und vier oder fünf Vorstellungen auf dem Theater der Academie royale erlebte.

Ungefähr um dieselbe Zeit trat eine innere Krisis bei ihm ein. Sein in der vollen Gährung der Jugend begriffener Geist, dem musikalische Erfolge allein nicht genügten, und der für sein inneres Drängen und Treiben noch keinen festen Ausgangspunkt, keine auflösende Befriedigung sah, suchte diese, ein so oft eintretender Irrthum, außerhalb seiner selbst, doch nach höheren Richtungen. So verfiel er in religiöse Schwärmerei. Begreiflicher Weise arbeitete der besonnene Vater dieser Richtung entgegen; daher verschleierte sie der Sohn, so tief er vermochte, in seinem Innern. Erst Abends, wenn er sich zu Bette gelegt, ließ er dem Drange des Herzens freien Lauf, stand heimlich wieder auf und ergoß seine junge Seele Stunden lang in brünstigen Gebeten. Wer irgend psychische Kämpfe zu würdigen vermag, der wird selbst in diesen Abirrungen den edlen und tiefen Charakter des Geistes erkennen, der ihm unterworfen war. Er suchte seinen Trost im anhaltenden Lesen von Schriften, welche indeß seinem schwärmerischen Hange nur neue Nahrung zuführten; „Les pères du desert“ wurden jetzt sein Lieblingsbuch, ja fast das einzige, mit dem er sich beschäftigte. Musik war ihm fast zuwider; er

trieb sie nur, um den Forderungen seines Vaters zu genügen. — Die schon erwähnte Reise in die Departements, späterhin ein Ausflug in die Schweiz, sodann eine dritte Reise nach England, scheinen die Mittel gewesen zu seyn, wodurch der Vater dem keimenden und wachsenden Hange des Sohnes entgegen zu kämpfen suchte. Die letztere war eine fortdauernde Reihe von Triumphen seiner glänzenden Virtuosität, die er besonders im Drurylane-Theater errang. — Doch hatten sowohl jene geistigen Kämpfe, als die von der Musik unzertrennlichen heftigen Nerven-Anregungen seine körperliche Gesundheit erschüttert. Um dieselbe herzustellen, ging sein Vater mit ihm nach Boulogne. Allein hier, wo der Sohn die Gesundheit wiederfand, traf den Vater der Tod, am St. Augustus-Tag des Jahres 1827.

Diesen schmerzhaften Schlag empfand er mit der ganzen Wärme jugendlichen Gefühls, denn trotz der Strenge des Vaters, hatte er doch stets in ihm den Mann verehrt und geliebt, der nur den edelsten Grundsätzen, und einem fortdauernd auf höhere Ziele gerichteten Streben folgte. Das Bedürfniß seines kindlichen Herzens war es daher, welches ihn

veranlaßte, sofort seine noch in Ungarn lebende Mutter aufzufordern, sich in Paris niederzulassen, wo sie seitdem ihren Wohnsitz hat, und stets im innigsten Verhältnisse mit dem Sohne lebt. —

Doch bringt es die natürliche Ordnung der Dinge mit sich, daß der Mensch auch die Freiheit und Selbstständigkeit, der er allmählig entgegengereift ist, als eine Wohlthat empfindet. So auch bei Liszt, dem sich nun in der freisten Selbstrichtung seines Geistes eine ganz neue Lebensbahn eröffnete. —

Die nächsten Schritte auf derselben waren nicht ohne bitterste Kämpfe. Er hatte sich die Liebe eines jungen geistvollen Mädchens gewonnen, das zugleich Rang und Reichthum besaß. Selbst in Frankreich schienen jene Vorurtheile, oder besser jene äußerlichen, aus rohem Stoff geborenen Lebensansichten durch die Stürme der Revolutionen noch nicht ganz entwurzelt zu seyn, welche dem höchsten geistigen Adel gegenüber ihre materielle Macht geltend zu machen streben. Der Vater des Mädchens war der Verbindung entgegen. Liszt entsagte mit einem edleren Stolz als der Adelstolz. Doch der Schmerz wirkte mit zerstörender Macht auf sein leidenschaftlich glühendes Herz. Er hatte einen

strengen Kampf des Geistes zu bestehen, der ihn von einer mit feurigster Kraft ergriffenen künstlerischen Thätigkeit nach den verschiedensten Richtungen (er übte, componirte, gab Unterricht) plötzlich wieder entfernte, und ihn jenen mystisch düstern Regionen zuführte, die ihn schon einmal umfangen hatten. In der stärker ausgewachsenen Natur war der zweite kritische Prozeß ungleich heftiger als der erste. Er begrub sich in anachoretische Betrachtungen und Studien, verbannte seine Kunst, wollte ihr wenigstens keine Art der weltlichen Beziehungen gestatten, verschloß sich mit seinen Büchern, vermied jeden Umgang. Seine Mutter selbst sah er Monden lang nur bei Tisch, und saß ihr auch dort völlig schweigsam gegenüber. Das Gebet war seines Herzens einziger Trost. Doch trieb ihn zugleich ein forschender Drang nach Wahrheit, sich aus diesen Zuständen emporzukämpfen. Er las unermeßlich viel in dieser Zeit, und suchte sich auch durch philosophische Schriften Klarheit über die Zweifel, die ihn quälten, zu verschaffen. Außer den alten Lieblingsbüchern für diese Zustände wählte er ihre Gegensätze Voltaire, Rousseau, Schelling. Und in der That war es endlich die Macht des Gei-

stes, welche die Verirrung desselben heilte. Vielleicht hat auch eine körperliche Krisis die der Seele beschleunigt. Genug, er kehrte, nach der langen Abirrung in das Gebiet der Träume, Ahnungen, Hoffnungen, auf den festen Boden der Wirklichkeit, an das sonnige Reich der Kunst und des Lebens zurück, und ergriff es auch von seiner sinnlichen Seite. Doch ist, was in dieser Beziehung in mehreren Biographieen über ihn gesagt wird, daß er sich in einen Taumel und Strudel äußerlicher Genüsse stürzte und versenkte, eine völlig unwahre und unwürdige Interpretation seiner veränderten Richtung, die er einfach, aber aufs Entschiedenste zurückweist. Die geistigen Mächte hielten und trugen ihn auch jetzt fortwährend, und richteten seinen Drang auf innere Ziele. Er fühlte, daß er jetzt in der vollendeten Reife des Körpers und der ausgewachsenen Kraft des Geistes nicht in dem Verhältniß bedeutend dastand, wie er als Knabe in die Welt getreten war. Er empfand es als die, ihm durch den früh, ans Wunderbare reichenden Glanz seiner Jugenderfolge auferlegte Verpflichtung, dieser Verkündigung seines Künstlerthums durch die That zu entsprechen.

Ich wollte mich, sagte er, reifer und stärker,

nicht mit Geringerem begnügen, als dem Knaben geworden war; ich war, scherzte er, das petit prodige gewesen: ich fühlte den Beruf, die Verpflichtung gegen mich selbst, auch das grand prodige zu werden! —

Nach diesem Ziel gingen alle seine Bestrebungen. Er übte, wenn gleich mehr rhapsodisch, doch mit gewaltiger Beharrlichkeit; er komponirte viel, nach den verschiedensten Richtungen, je nachdem seine geistigen Zustände ihm die Farbe gaben; seine äußere Lebensstellung behauptete er durch Unterricht, zu dem er das ausgezeichnetste Talent und einen viel größeren Hang besitzt, als man seiner sonstigen künstlerischen Natur nach vermuthen sollte. Ueberhaupt ist auch seine Wissenschaft des Fortepianos eine mit vollstem Bewußtseyn begründete, und er hat Kenntniß vom Allem genommen, was in dieser Beziehung Wichtiges in der musikalischen Welt geschehen ist.

Alle geistigen Ereignisse mußten ihn in dieser Aufregung erglühender Triebe und seltenster Kräfte mit besonderer Gewalt erfassen. So die Julius-Revolution, welche in diese Periode seines Lebens fiel, und ihn mit der aufwallendsten Begeisterung erfüllte. Indessen

hatte er sich von ihren Ergebnissen andere Hoffnungen gemacht, und gehörte in dieser Beziehung ganz der Jugend Frankreichs an. Deshalb gab er auch die künstlerischen Vorsätze auf, die er in der ersten Begeisterung für dieses weltgeschichtliche Ereigniß gefaßt hatte. Er wollte eine „Sinfonie révolutionaire“ schreiben, deren Themata er aus einem Hussitenliede, einem evangelischen Choral, und der Marseillaise zusammengesetzt hatte; es war im Ganzen mehr ein Gedanke der versöhnenden Reformation, den er darin ausdrücken, und so den geschichtlichen Moment gewissermaßen religiös versinnlichen wollte. Die politische Wendung, welche die Ereignisse nahmen, führte ihn jedoch von diesem Vorsatze wieder ab.

Der St. Simonismus, der damals Keime und Blüthen trieb, ergriff ihn gleichfalls mit fesselnder Kraft. Doch waren es mehr dessen erste Grundanschauungen, als seine späteren abartenden Formen, die ihn anzogen. Der leitende, Herz und Geist gleich ehrende Gedanke desselben, die menschliche Gesellschaft nur auf friedlichen (oder friedseligen, wie Liszt sich schön ausdrückte) Grundlagen zu erbauen, und nur drei wesentliche Unterschiede (eine Art gei-

stiger Dreifaltigkeit) in der Thätigkeit zur Erhaltung des Ganzen anzuerkennen, die wissenschaftliche, künstlerische und industrielle, dagegen alle äußeren Schranken und Unterscheidungen aufzuheben: diese Grundlage des Systems war es, welche ihm die warme Theilnahme dafür abgewann. Später, als in der Ausführung der Gedanken davon abgewichen wurde, und sich abentheuerlich unhaltbare Formen aus der falsch verstandenen Anwendung jener Grundsätze entwickelten, erstarb auch alsbald und völlig wieder sein Interesse dafür.

Diese Lebendsperiode dauerte bis zum Jahr 1833. Das folgende Jahr wurde durch ein Privatereigniß von entscheidender Bedeutsamkeit für den Künstler. Er knüpfte, wenn gleich unter widerstrebenden Umständen, eine innige Verbindung des Herzens an; das Nähere darüber gehört nicht für die Oeffentlichkeit. Im Gefolge dieses Verhältnisses lag es jedoch, daß er Paris auf längere Zeit verließ, und zunächst nach der Schweiz, später nach Italien ging. Diese Zeit hat ihm besonders reiche künstlerische Früchte getragen, durch eine Reihe selbstständiger Compositionen, die er noch nicht edirt, sie noch nicht einmal sämmtlich geordnet aufgeschrieben

hat. Einen Theil derselben hat er jedoch in einem mehrere Bände starken Werk gesammelt, welchem er die, oben schon erwähnte, Bezeichnung Années de pélérinage gegeben hat. Von dem, was er aus diesem Heft in die Welt sendet, wird vorzüglich seine Bedeutung als Componist gewürdigt werden können. Die beiden Proben daraus, die er in seinem Concert gegeben, lassen ungemein Schönes hoffen. —

An Ereignissen ist das Leben des Künstlers von dieser Zeit an fast durchaus ein öffentliches geworden. Der außerordentliche Grad der Kunst, den er erreicht hat, bereitet ihm überall ähnliche Erfolge, wie die, welche er vor unsern Augen errungen. Paris, Italien, England, Spanien, vor allen aber *sein* Vaterland *Ungarn* und *unser deutsches* Vaterland, waren die lebendigen Zeugen davon. Am glänzendsten, ja wahrhaft erhebend waren dieselben in Ungarn, wo der Enthusiasmus, den der Künstler erregte, sich mit dem Stolz auf den berühmten Landesgenossen und dem Dank für die reichsten Gaben der Wohlthätigkeit verband, die Liszt nach dem beispiellosen Unglück, welches die Donauüberschwemmungen verursacht hatten, durch Concerte, die er, im Fluge von Italien nach Wien eilend, in

dieser Kaiserstadt gab, spendete. In diesem Verband dreier mächtiger Elemente der Begeisterung und Verehrung geschah es, daß ihm, der zum Ehrenbürger zweier ungarischen Städte ernannt war, von den Edelsten des Landes, auf dem Theater zu Pesth, unter dem Zujauchzen der Menge, auch ein Ehrensäbel überreicht wurde, mit der Bitte, durch Annahme desselben die Verpflichtung einzugehen, vor Allem die ungarische Nationalität zu bewahren. Denn der Säbel ist in Ungarn das nationelle Zeichen des freien Männerrechts.

In ähnlich großartiger, wahrhaft königlicher Weise wurde Liszt am Rhein gefeiert, wo er sich durch seine Concerte für Beethoven's Denkmal, für den Ausbau des Cölnischen Doms und einen längeren Aufenthalt in den rheinischen Städten, so wie auf der Insel Nonnenwörth, eine zweite Heimath, ein Bürgerrecht des Herzens und des Geistes erworben hat. Am 22. August des Jahres 1841 wurde ihm dort ein Triumph eigenthümlichster und glänzendster Art, indem die Cölner Liedertafel ihn von der Insel her durch ein prachtvoll mit Flaggen jeder Gattung geschmücktes, mit Böllern versehenes Dampfschiff nach Cöln abholte, und ihm so einen künst-

lerischen Sänger- und Freudenzug bereitete, wie ihn die Wellen des Rheins vielleicht noch niemals zurückgespiegelt haben. —

Was nachher in Berlin, Stuttgart, in ganz Spanien, Portugal rc. geschehen, wie die Begeisterung für seine außerordentliche Erscheinung sich auch dort zu einer wahrhaft volksthümlichen gestaltet hat, das ist vielfach durch die Berichte über die Ereignisse, wenn auch nur, im Verhältniß zu den Thatsachen, in ganz flüchtigen Umrissen, geschildert worden. —

Es bleibt uns somit nur noch ein Blick auf die Richtung seiner inneren künstlerischen und geistigen Laufbahn und ihre Eigenthümlichkeiten, wie sie sich bis jetzt gestaltet hat, zu thun übrig. Da wir die Natur derselben schon vielfältig darzustellen und zu erklären versucht, so wollen wir uns jetzt auch hierbei mehr an Thatsachen halten. Wir halten es für anziehend, dabei auf eine Jugend-Anekdote zurückzugehen, deren Bestätigung und nähere Darstellung wir aus des Künstlers eigenem Munde empfangen.

Die Gall'sche Schädellehre hat ihre vielfachen Gegner gefunden, doch bisweilen traten auch die auffallendsten Beispiele ihrer Bestäti-

gung ein. Auch Liszt hatte im fünfzehnten Jahre zu einer Prüfung derselben Anlaß gegeben. Man führte ihn in London zu dem berühmten Phrenologen Deville, stellte ihn als einen Knaben vor, der zu nichts zu gebrauchen sey, zu nichts Geschick zeige, und bat den Gelehrten, durch Untersuchung seines Schädels vielleicht irgend eine Richtung zu ermitteln, in der man einige Hoffnungen für seine Entwickelung haben könne. Deville betastete den Kopf des Knaben und sagte, lebhaft betroffen, auf der Stelle: „Haben sie schon Musik mit ihm versucht? Ich würde entschieden dazu rathen!" Man stellt sich leicht den freudigen Eindruck, den dieses Urtheil auf alle Anwesenden machte, vor.

Vielleicht hätte Deville bei ferneren Untersuchungen noch andere gewichtvollste Aussprüche thun können, denn sind gleich die übrigen geistigen Anlagen Liszt's nicht so entschieden zur That geworden, so gehören sie nichts desto weniger, an sich, wie im Grade, zu den außerordentlichsten. Sie haben ihn den wunderbaren Weg geführt, auf dem wir ihn begleiteten. Wird aber der Glanz dieser seltensten Erscheinung auch eine dauernde Wirkung zurücklassen? Verbindet sich mit dem strahlenden Licht ein tie-

feres Feuer, eine innere, nachhaltige, produktive Wärme? Lassen wir für jetzt diese Frage ungelöst, und betrachten wir, was da ist.

Liszt steht auf dem höchsten Gipfel der Virtuosität; er hat das mechanische Leben derselben in einem Grade vergeistigt, wie vor ihm Keiner. Einen bedeutenden Anstoß dazu gab ihm Paganini's Erscheinung, die in einem nicht zu schildernden Grade auf ihn wirkte. In einem so würdig als tief gedachten Aufsatze in der Revue musicale, „Paganini à propos de sa mort", der für die Erkenntniß der geistig-künstlerischen Bestrebungen Liszt's von entscheidenster Wichtigkeit ist, hat er seine Ansicht über diesen Künstler und die Art, wie man der Erbe seines Ruhmes werden könne, in bestimmtester Erklärung ausgesprochen. Wir entnehmen demselben die nachstehende Stelle*.

„Ich nehme keinen Anstand, zu sagen: eine Erscheinung, wie die von Paganini, wird sich nicht wiederholen können" — — — — — — „doch es sind andere Wege, auf denen es möglich ist, einen gleichen Ruhm und eine höhere Macht zu erreichen."

* Aus der in Nr. 25 des Magazins für die Lit. des Auslandes (1842) erschienenen Uebersetzung.

„Die Kunst zu betrachten nicht als ein sicheres Mittel, zu egoistischen Vortheilen zu gelangen, zu einer unfruchtbaren Berühmtheit, sondern als eine sympathische Gewalt, welche die Menschen einander näher bringt und vereinigt; sein Leben zu jener hohen Würde zu erheben, deren Ideal das Talent ist; den Künstlern begreiflich machen, was sie seyn können und müssen; die öffentliche Meinung durch das Uebergewicht einer edlen Lebensweise zu beherrschen — dies ist die Aufgabe, die sich ein Künstler stellen muß, welcher sich stark genug fühlt, auf das Erbtheil Paganini's Anspruch zu machen."

„Diese Aufgabe ist schwer, allein sie ist nicht durchaus unmöglich. Allen Ehrbestrebungen (ambitions) stehen heutzutage breite Wege offen; ein Jeder, der seine Kunst einer Ueberzeugung oder Gesinnung weiht, darf sich eines sympathischen Verständnisses versichert halten. Jedermann ahnt eine neue Gestaltung der politischen Zustände der Gesellschaft. Ohne die Bedeutung des Künstlers in den socialen Umbildungen zu übertreiben, ohne in pomphaften Ausdrücken, wie man es so oft gethan hat, seine Mission und sein Apostolat zu verkündigen, glauben wir, daß auch ihm in den Anordnungen

der Vorsehung seine Stelle angewiesen ist, daß auch er berufen ist, für seinen Theil an einer dauerhaften und sittlichen Schöpfung mitzuarbeiten."

„Möge daher der zukünftige Künstler — und zwar von ganzem Herzen — auf jene egoistische und eitle Rolle Verzicht leisten, in welcher, wir glauben es, Paganini ein letztes und berühmtes Beispiel war; möge er seinen Zweck nicht in sich, sondern außer sich setzen, möge ihm die Virtuosität ein Mittel, nicht ein letzter Zweck seyn, möge er sich daran erinnern, daß, wie ein alter Wahlspruch sagte: Der Adel verpflichtet (noblesse oblige), eben so sehr und mit noch mehr Recht wir heutzutage sagen können: „Das Genie verpflichtet."

— — Wir dürfen dies wohl für eine Darlegung der inneren Gelübde nehmen, mit denen Liszt an seine Lebensaufgabe gegangen ist. Wer vermöchte ihm eine würdigere Auffassung derselben, insofern sie sich mit den sittlichen Gedanken und Aufgaben des Lebens verbindet, anzugeben? Doch ob sie in künstlerischer Beziehung die höchste ist, die er sich stellen kann, ob ihm zu einer höheren der Beruf und die Kräfte gegeben, das ist eine zweite Frage. Uns dünkt, wie wir schon vielfach ausgedrückt, der

colossale Gährungs-Prozeß seines Innern noch nicht beendet; denn die Natur eines solchen Geistes bildet sich nicht so friedlich und schnell zu ihrer Vollendung aus, wie die geringerer Ordnung. Er ringt noch auf dem stürmenden Meer der Leidenschaften, er ist ein durchbrechender Strom, der sein eigentliches Bett noch sucht. Mehr als das, was er selbst uns gibt, und was mannigfachster Deutung fähig ist, spricht uns dafür, was er als das Höchste schätzt und liebt.

Wir wollen hier nicht sowohl der ewigen, durch die Anerkennung der Welt auf die Gipfel der Kunst gestellten Genien gedenken, obwohl es immer ein bedeutungsvolles Zeichen ist, daß er Beethoven die höchste Stelle unter diesen anzuweisen scheint; sondern wir wenden uns mehr zu denjenigen, mit denen er gelebt, gestrebt, sich entwickelt. In der Virtuosität des Pianofortes verehrt er Chopin, achtet Moscheles, läßt allen Uebrigen Gerechtigkeit wiederfahren, wiewohl er einen inneren Widerwillen gegen mechanische Vollendung ohne geistiges Durchdringen hegt. Wie er Schubert als Componist vorzugsweise liebt, haben wir gesehen; Berlioz in Paris ist es, zu dem er die innigste Verwandschaft fühlt. Die leichtere neuere

französische Musik von Auber, Adam, Halevy, kann ihn nur wenig berühren; mit Boieldieu scheint ihm die komische Oper ihre Rechnung abgeschlossen zu haben. — Es begreift sich, wie der Sinn des Künstlers sich in Malerei, wissenschaftlicher Literatur (besonders religiös-philosophischer), Dichtkunst, auf ähnliche Weise zu- und abneigen müsse. Die französische schöne Literatur ist ihm in selten umfassender Weise vertraut; die neuere Romantik, besonders Victor Hugo, hat er tief angeregt. Die deutsche Literatur kennt ihn weniger; nur Einiges von Lessing, Göthe's Faust, und einige neuere Werke, welche auch bei uns Aufsehen erregt haben, die ihn jedoch leichter irre über uns führen, als ihn von dem Aechten und Wahren des deutschen Wissens unterrichten könnten. Die innerste Verwandtschaft aber fühlt er zu Lord Byron; er ist (nach eigenem Geständniß) der Dichter, den er sich erwählt, dem er sich völlig hingegeben hat. Diese Wahl ist entscheidend für den Standpunkt seiner geistigen Entwickelung. Sie wird es am meisten rechtfertigen, wenn wir die Hoffnung aussprechen, daß dieselbe noch eine neue Phase, vielleicht ihre letzte klärende, veredelnde Umbildung zu erwarten hat. Wäre ir-

gend eine fremde geistige und dichterische Kraft geeignet, die vermittelnde Ueberführung aus diesen leidenschaftlichen Zuständen in die der höheren Klarheit und Besonnenheit zu vollenden, so würde es, nach unserer Meinung, die Jean Paul's seyn, dessen sittliche Allmacht und titanische Gewalt der Phantasie mit der höchsten Bewunderung auch den höchsten Glauben, die edelste Wahrhaftigkeit der Ueberzeugungen zu erwecken vermöchte.

Doch am reinsten und sichersten versöhnen gewaltig gährende Kräfte sich selbst.

Zu den hohen, würdigen Aufgaben, die sich der Künstler gestellt, füge er auch diese letzte, höchste, würdigste. In ihrer vollkommnen Lösung fallen alle sittlichen und künstlerischen Elemente in einen Punkt zusammen; dieser liegt freilich nur im uneroberten Reich des Ideals! Wie nahe er die Kreise seines Wesens und seiner Kräfte berührt, das zu entscheiden, ist nicht unser, nur sein eignes Recht. Niemand hat die Macht des Erreichens, Jeder die des Erstrebens, Wenige den entschlossenen Muth! Doch der Adler fliegt der Sonne zu!

Friedrich Kaufmann

und seine Instrumente.

Sollt' ich bezeichnen und mit Namen nennen die Gedanken und Gefühle alle, welche die Erscheinung Friedrich Kaufmanns und seiner Instrumente in mir aufregte, — es würde mir unmöglich werden; doch bin ich darüber mit mir bereits Eins geworden, und war ich gleich im ersten Augenblicke auch, daß derselbe die Zeit einer neuen Wanderung durch Deutschland und auch wohl außerdeutsche Lande, auf welcher derselbe sammt seinem Sohne und zwei liebenswürdigen Töchtern im Augenblicke begriffen, nicht besser hätte wählen können. Wir leben in einer Epoche, wo die ausschließliche Quantitätsmusik, der Materialismus und die pure Mechanik vor allem Andern ihre Herrscher-Fahne ausgesteckt haben auf den Podien der Concertsäle und Theater wie in den Salons und in dem einsamen Stübchen der — jedoch nicht mit eigentlichen Studien, wenn das Ding auch vor-

nehmer Weise so genannt wird, sondern blos mit Etüden sich abquälenden Jugend, und des Herrn Kaufmann Instrumente sind — bis auf eines — ausschließlich mechanische, sind die Personifikation des Geistes der musikalischen Geschichte von heute, so wie er selbst dann gewissermaßen — — nein nicht der lebendige Reflex des neuesten Künstlerlebens, wie ich sagen zu wollen mich anschickte, sondern lieber der Juvenal der allerneuesten und modernsten Musikkunst. In der That die Art und Weise des Erscheinens von Kaufmann in der Oeffentlichkeit als Concertgeber und gerade zur Jetztzeit trägt bei jedem Interesse, das wir ihm gern und dankbar zu Theil werden lassen, etwas Satyrisches an sich, von dessen Geißelhieben der gegenwärtige Kunstgeschmack im Auge des Verständigen und weiter oder tiefer um sich Schauenden wohl nicht so bald geheilt seyn dürfte, und versichert uns der — wahrlich geistesstarke — Mann, der eine Reihe von Jahren ruhig, belauscht blos von dem näher befreundeten Auge, in seiner akustischen und mechanischen Werkstatt zu Dresden zubrachte, daß zu dieser neuen größeren Wanderung ihn vorzugsweise und zunächst die Kränklichkeit seiner Kinder veranlaßt, die

auf ärztliches Anrathen eine sogenannte Luft-veränderung zur Cur nothwendig gemacht habe, so mag es willig blos der Zufall seyn, der hier eine so bittere Ironie spielte, doch diese bleibt, und zu bedauern haben wir nur, daß dem, was wir Zufall zu nennen belieben müssen, eine so schmerzliche Ursache vorausging, aber zu bewundern auch die Kraft und den richtigen Takt, womit bei aller Zufälligkeit seines hiernach testirten juvenalschen Berufs Kaufmann die Geißel schwingt, wenn er mit stolzer Herablassung und einem Lächeln, das die ganze Größe und Tiefe seines denkenden Geistes dem aufmerksamen Lauscher entschleiert, den stürmischen Beifall entgegennimmt, welchen die staunende Menge seinen kalten, metallenen Virtuosen zujauchzt, und dann, als wollte er gleichsam das Bekenntniß einer eigenen Lüge ablegen, welche er so eben dem leichtgläubigen Michel Namens Publikum als Wahrheit vorerzählt, sich vor das letzte, aber auch wahrhaftigste aller seiner Instrumente, sein Harmoniechord setzt und nun hier wirklich in den seelenvollsten, sangreichsten, tiefst in Herz und Brust einschneidenden Tönen einen ächt künstlerischen Genius sich frei aufschwingen läßt auf der Aetherwelle des Klanges, bis, fortgeris-

sen von ihm in seliger Unendlichkeit, wir selbst gestehen, — nein nicht gestehen, nur fühlen die Richtigkeit, der wir uns, solch Hohnes und des Spottes werth, schuldig machen auch in dem bloßen Gedanken schon, mit dem wir der nackten Materialität, wie sie heut zu Tage in fast sämmtlicher Concertmusik zu herrschen pflegt, zu huldigen uns herbeilassen.

Es sind der Instrumente fünf, welche Hr. Kaufmann mit sich führt und mit denen er seine Concerte giebt: Trompeter-Automat, Chordaulodion, Salpingion, Symphonion und Harmoniechord. Einige von denselben rühren noch von seinem ebenfalls als Akustiker und Mechaniker berühmten Vater, Johann Gottfried Kaufmann, her, und wurden von ihm nur theilweise vervollkommnet; die andern aber, wie das Salpingion und Symphonion, sind seine eigene Erfindung und Arbeit. Verlasse ich indessen den Standpunkt noch nicht, den ich zunächst für meine Betrachtung eingenommen. Der Trompeter-Automat bläst auf einer einfachen Es-Trompete seine Fanfaren und was sonst mit der größesten Präcision und Fertigkeit, wie nur irgend ein wirklicher, lebender Trompeter vermag. Ja er

thut und kann mehr noch als dieser: er bläst in Sexten, Terzen 2c. zweistimmige Sätze auf derselben einen Trompete und macht Skalenläufe auf- und abwärts, daß wir der Puppe, welche da in dem Ornate ehemaliger mittelalterlicher Hoftrompeter vor uns steht, unsere Bewunderung weniger noch versagen können, als jenem Concertisten, der nur mit Klappen und Ventilen jeglicher Art kaum eben so Viel hervorbringt. Das Chordaulodion ist ein Flötenwerk mit Clavier, welches letztere auf das Präciseste die Variationen oder welchen andern Concertsatz des ersteren begleitet, und dabei auch ein etwaiges ritardando oder stringendo oder welche andere Vortragsmanier nicht vergißt, während das Flötenwerk im schönsten Wohllaut, seinen nöthigen Wind durch Blasbälge empfangend, alle Künste eines Virtuosen bis sogar zur ein- und mehrfachen Doppelzunge hinauf offenbart. Das Salpingion ist ein Trompetenwerk von 9 einzelnen Trompeten mit zwei Pauken, bereit genug, jeder Zeit uns ein Halleluja von Händel oder welches andere für diese Instrumente passende Effektstück vorzutragen, mögen Triller oder welche anderen kunstreichen Figuren darin vorkommen. Das Symphonion nähert sich

dem Chordaulodion, nur ist das Flötenwerk schärfer intonirt, und enthält es außer dem Claviere auch eine vollständige sogenannte Janitscharenmusik, also große Trommel, Becken ꝛc. Auch tritt hier zu den Künsten eines geschmackvollen Vortrags sogar noch ein effektreiches crescendo und decrescendo. Und alle diese Instrumente sind keine mechanische, deren Seele besteht in einer bestifteten Walze, welche Bewegung und Wirksamkeit erhält durch ein Uhrwerk, das, aufgezogen, 1000 und mehr Theilchen regiert und zu gleichzeitiger Thätigkeit in bester steter Ordnung erhält. Erwogen dies zu dem, was die Instrumente leisten, was und wie sie dies vortragen! — Beschämender Beweis, wenn dadurch alle Künste unsers heutigen Concertsaals erreicht werden, daß diese nichts sind als ein todter Mechanismus! — O! der Schmach, welcher Hr. Kaufmann dadurch die derzeitige Virtuosität zeiht! — Was bleibt z. B. an einem Flötenvirtuosen, der sich abquält mit Zungenkünsten jeglicher Art sein halbes Leben hindurch, wenn hier ein an sich todtes Werkzeug dasselbe vermag? — Was einem Trompeter, wenn er hier sogar zurücksteht noch weit hinter der bloßen Maschine? — Nichts als das bie-

chen Freiheit des Willens, die — wer wüßte es nicht! — aber eben so häufig auch aufzugehen pflegt in ein bloßes Nichts, wenn die gesammte lebende Virtuosenkunst gefesselt wird an das todte Notenblatt eines ersten Vorerzeugers.

Doch — und hier ist der eigentliche und nächste Standpunkt, von welchem aus wir Hrn. Kaufmann und seine Instrumente anzuschauen haben — doch wunderbar auch der Geist, der dieses Nichts, so beschämend es in anderer Hinsicht für uns lauten mag, auf so glänzende, überzeugende Weise zu beweisen vermochte! — Nicht Gewöhnliches, nicht Alltägliches gehörte dazu — Außerordentliches. Nicht kam es dabei blos darauf an, mechanische Kräfte zu bilden und dann in Bewegung zu setzen; sondern ergründet mußte zuvor auch werden die stoffloseste Fähigkeit eines todten Stoffes. Ergründen und durchdringen mit der Kraft tiefster Wissenschaft mußte der Mann vorher die tonische Fähigkeit seiner Stoffe, und dann mit der Gewalt der combinirtesten Mechanik auch dieselbe in Thätigkeit zu setzen verstehen. Wer faßt dies, ohne ihm nicht zugleich auch den Beweis seiner aufrichtigsten Anerkennung zu zollen! — Gehe ich von hier aus der Reihe nach noch einmal die

Instrumente durch. Der Trompeter-Automat erhält seinen Wind durch einen Blasbalg. Das Maaß desselben bei jedem Tone, den er hervorbringen soll, wird erzielt durch Ventile. Wie geistreich durchdacht aber tritt deren Bau hervor, wenn wir bedenken, daß von diesem Maaße Alles an dem Tone, seine Farbe, seine Höhe, Tiefe, Kraft — kurz Alles abhängt. Hr. Kaufmann war so gefällig, mir die genaueste Kenntnißnahme von seinen Instrumenten zu gestatten. Das eigentliche Mundstück des Trompeters ist ähnlich dem Clarinettschnabel. Man weiß, daß auf solchem nur durch bald weitere, bald engere Schwingung des Blatts, bald mehr, bald weniger Druck die Verschiedenheit des Tones erzeugt werden kann. Alles dies bewirken Ventile und künstliche Lippen, die von einer Walze, welche sie öffnet oder verschließt, regiert werden. Die Doppeltöne betreffend entstehen dieselben auf folgende Weise. Der Erfinder erkannte, daß die in einem Blaseinstrumente tönende Luftsäule einer zusammenhängenden Reihe von Luftkügelchen gleicht, welche enger und weiter seyn kann und welche daher auch in ein und demselben Raume wohl eine zweite parallele Reihe neben sich gestattet, so bald dieselbe nur dem Raume

des Instruments selbst entspricht, und es kam daher nur darauf an, wie dieselbe zu erzeugen ist. Zu diesem Ende erkannte er ferner, daß durch das tu tu, welches wir beim Anblasen einer Trompete gleichsam aussprechen, die Lippen in eine Schwingung versetzt werden, welche jener der tönenden Luftsäule oder vielmehr jedes einzelnen Kügelchens derselben entspricht. Würde nun der Mensch vermögen, jede einzelne Lippe dabei in einem besondern, beide in einem verschiedenen Maaße schwingen zu lassen, so würden auch zwei verschiedene schwingende Luftsäulen im Instrumente entstehen, und was die Natur für sich nicht vermag, zwang er nun derselben durch die Gewalt eines künstlichen Mechanismus ab, indem er beide künstliche Lippen dergestalt selbständig wirkend baute, daß nach Belieben die eine in so viele Schwingungen versetzt werden kann, während die andere in mehren oder wenigeren Schwingungen sich bewegt: ein akustisches Experiment oder vielmehr ein akustischer Erfund, auf welchem nun auch der ganze wunderbare Bau des Salpingions beruht, wo 9 Trompeten einen Umfang von 18 Tönen haben, den ich aber, als für den gesammten Instrumentenbau von der höchsten Wichtigkeit, in einer besondern

Schrift aufzuklären gedenke. Nicht weniger merkwürdig und überaus geistreich durchdacht als bei den genannten beiden Instumenten ist der Bau des Symphonions und Chordaulodions. Eine bestiftete Walze regiert — wie bemerkt — auch hier die Hämmer des Claviers wie die Ventile des Flötenregisters, und in Bewegung wird dieselbe gesetzt durch ein Uhrwerk. Allein das Tempo dieser Bewegung zu bestimmen, ob langsamer oder schneller, mußte bei der Gleichmäßigkeit der drückenden Gewichte ebenfalls eine der größten Aufgaben eines akustisch-mechanischen Forschers erscheinen. Seine Verschiedenheit wird bewirkt durch einen Windfänger in Form eines Fächers, der gehalten oder schneller bewegt auch die Walze sich langsamer oder schneller drehen läßt. Das lautet einem Räthsel gleich, und es ist auch ein solches, so lange nicht der mit den gehörigen akustischen oder überhaupt physikalischen Vorkenntnissen Versehene die Sache mit eigenen Augen anschaut. Und die erwähnte Compensation des Pfeifenwerks betreffend, so soll mir die Erklärung ihrer wirklich erstaunlich vollendeten Einrichtung ebenfalls Aufgabe einer besondern Arbeit bleiben, wozu — was ich hiermit öffentlich dankbar anerkenne

— H. Kaufmann mir sogar gestattete, eigene Zeichnungen sowohl des Ganzen als der einzelnen Theile aufzunehmen.

So bleibt übrig nur noch das Harmonichord. Ich habe Eingangs schon gesagt, als was mir das Instrument bei der Art und Weise, wie Hr. Kaufmann es in seinem Concerte gebraucht, erschienen. Ouverturen und welche andere virtuose Concertmusik ward uns auf dem ausschließlichen Wege des Mechanismus in dem diesem entsprechenden Maaßstabe geboten. Erstaunt von der Leistung — — „was doch ein Uhrwerk vermag!" sagte ein entzückter Laie neben mir — — und angeregt zugleich von der Lieblichkeit der Töne riefen wir laut ihr ein Bravo entgegen, nicht ahnend das tiefe Geheimniß, das aufzugehen vor unserem Geiste und unseren Sinnen unser noch wartete. Jetzt setzt sich der Meister vor das Harmoniechord. Wunderbare Klänge schlagen an das Ohr! ein Sphärengesang! — Vollendet ist die Aufgabe! — Töne waren's wohl, in Massen erzeugt, denen wir Beifall zollten; aber Musik — — diese soll sich jetzt erst uns offenbaren. Der Gedanke an die erwähnte Bedeutung von Kaufmanns heutigem öffentlichen Auftreten wird

nur. Solcher ächt musikalischer Wirkung hatte längst die Gewohnheit, die Mode der heutigen Concertmusik uns entfremdet. Nichts Sangreicheres, nichts Klareres läßt sich denken. Doch beschreiben wollen den Eindruck, wäre ein eitel Unterfangen, nur wähne man nicht, auch nur Annäherndes an die Künste heutiger Virtuosität hier zu vernehmen. Auch erwarte man es nicht. Dessen ist das Instrument in seiner musikalischen Himmelsreinheit nicht fähig. Dem schönen, beseligenden, heiligen Traume der Cherubim- und Seraphim-Chöre nur dient es und vermag es zu dienen. So spielt es auch der Meister. Kaum wagt die Brust zu athmen. Da fällt unerwartet das Symphonion mit seinen Flöten- und Claviertönen ein; das Chordaulodion folgt, der Trompeter, das Salpingion, — — eine Vereinigung von Erd und Himmel meinen wir in der Musik manifestirt zu hören, und alles Staunen von vordem erhebt sich in lautes Entzücken, wenn die widerstrebende Gemüthsstimmung nicht, die vom Mechanismus verdorbene, dem heiligsten Genusse die Rechnung verdirbt.

Das Instrument basirt sich seiner Construktion nach auf das schon von Chladni in

seinem Euphon und anderwärts aufgestellte Princip, wornach auch durch Reibung eine tonerzeugende Vibration bewirkt werden kann. In der Form eines aufrecht stehenden Flügels werden frei aufgezogene Stahlseiten mittelst eines Holzstäbchens, das mit den Tasten in Verbindung steht, durch den Niederdruck dieser an einen schwingenden, mit Leder, das vorher durch Colofonium verarbeitet wurde, überzogenen Cylinder gedrückt, und geben, auf solche Weise in Vibration gesetzt, den Ton: eine sehr einfache Construktion, scheint es, aber, konnte ihre Wirkung nur durch ein tiefes Eingehen in die Geheimnisse der schwierigsten aller physikalischen Wissenschaften, nämlich der Akustik, erzielt werden, so wunderbar auch die Räthsel, welche sie in derselben löst. Man hielt bisher und seit Chladni an dem Grundsatze fest, daß die tonerregende Saite in aliquoten Theilen schwinge; ob nach diesem Instrumente die Wahrheit der Lehre noch behauptet werden kann, mögen Andere entscheiden. Dem bloßen Auge sichtbar bildet die frei schwingende Saite des Harmonichords nur einen Schwingungsknoten, der sie in zwei Theile theilt, von welchen der untere zu dem oberen sich verhält ungefähr wie

$^2/_3$ zu $^3/_5$. Hier, an der Stelle dieses Schwingungsknotens, darf sie selbst mit dem Finger fest berührt werden, und der Ton bleibt derselbe, so wie die Schwingung, lediglich durch die Molecüle fortgesetzt, in beiden Saitentheilen dieselbe bleibt. An jedem andern Orte aber auch nur aufs leiseste berührt, ist kein Ton vorhanden. Fleißige Beobachtung überzeugte mich davon. Eine noch andere merkwürdige Erscheinung: der im Spiel des Instruments erzeugte Ton ist ein anderer, als in welchen die einzelne Saite selbst gestimmt ist, nämlich immer die oberhalbe reine Quinte. Je stärker der Druck der Tasten und schneller die Schwingung des Cylinders, desto stärker auch die Reibung und so desto stärker auch der Ton. Dadurch läßt sich eine unnachahmliche Schwellung der Töne auf diesem Instrumente erzeugen, und dadurch die Möglichkeit hier, eine Harmonie sowohl forthallend als zugleich arpeggirend anzugeben, indem jeder Finger nur stärker die Tasten anzudrücken braucht (staccato), ohne sie ganz zu verlassen. Doch will auch dieser Druck nach beiden seinen Seiten ein nur durch fleißige Uebung sicher zu gewinnendes Maaß und Ziel, über das hinaus der Ton aufhört oder in ein

bloßes Grillen übergeht. Deßhalb kann wohl jeder Orgel- und Clavierspieler das Instrument mit der Zeit gut spielen lernen, aber nicht kann er es als solcher schon. Die Farbe des Tons, sein timbre, ist eigenthümlich, und wird eine Aehnlichkeit davon vergebens in unserem Orchester gesucht. Selbst das Flageolet der Geigeninstrumente erreicht seine schöne Weiche und seine Reinheit nicht, obschon die Erzeugung desselben Aehnlichkeit mit dem Verhältnisse hat, in welchem hier Taste und Saite hinsichtlich ihrer Stimmung oder vielmehr Tonangabe zu einander stehen.

Schließe ich mit der aufrichtigen Versicherung, daß mir lange Zeit keine Erscheinung in dem öffentlichen Concertleben ein so großes und allseitig musikalisches Interesse gewährte, als die des Herrn Kaufmann, und möchte er, der hier in Stuttgart, der heißen Sommerjahreszeit ungeachtet, zwei stark besuchte Produktionen in dem großen K. Redoutensaale veranstaltete, in dieser öffentlichen Anerkennung den Dank für den reichen und vielfach belehrenden Genuß entgegennehmen, den außerdem auch seine persönliche Bekanntschaft für mich haben sollte.

John Thomson.

Noch hat Schottland keinen Componisten aufzuweisen, dem wir von unserem Standpunkte der Kunst aus glauben Anerkennung als solchem zu Theil werden lassen zu müssen. John Thomson ist der erste schottische Componist in unserem, d. h. dem Sinne moderner Musikkunst, und es muß daher von Interesse für uns seyn, etwas Näheres über diesen Mann zu erfahren, der, aus dem Geschlechte der alten Kelten stammend, die Bardenharfe und den schottischen Dudelsack hinwegwarf, um in die tausendfältigen Harmonien und Saiten zu greifen, die das englische wie das deutsche und ein Orchester des französischen Conservatoriums offenbart. Der Contrast ist zu groß, aber um desto reizender seine Wirkung.

John Thomson, ein Sohn des verstorbenen berühmten schottischen Theologen Dr. Andreas Thomson, ward geboren in Sprou-

ston, bei Kelso in Schottland, den 28 October 1805. Seine erste Erziehung erhielt er in Edinburg, wohin sein Vater sich zurückgezogen hatte. Seine Liebe für Musik gab sich frühzeitig kund, aber bei dem zu jener Zeit durchaus nicht erheblichen Zustande der Kunst in Edinburg hatte er keine Gelegenheit, theoretischen Unterricht zu genießen, und es war damals überhaupt nicht üblich, die Knaben in der Musik unterweisen zu lassen. Obgleich so auf seine eigenen Mittel beschränkt, lernte er doch bald durch sich selbst die Noten, und erlernte durch das Studium der Gesangstheile von Psalm-Melodien (Chorälen) solche Kenntnisse der Harmonie, daß er auch im Stande war, die Partituren der großen deutschen Meister zu studiren. In seinem 14ten Jahre gab der Aufenthalt in einer Mährischen Schule (Tulneck), wohin ihn der Vater geschickt hatte und wo trefflich gewählter Musik unter der Leitung eines Herrn Hasse eine ausgezeichnete Stelle eingeräumt war, der Neigung des Jünglings eine entscheidende Richtung. Bei seiner Rückkehr in die Heimath hatte er wöchentlich Gelegenheit, als Zuhörer oder mitwirkend den Produktionen einer kleinen, aber trefflichen Gesellschaft von Liebhabern beizuwohnen,

welche sich nur mit den reinen und classischen Werken von Haydn, Mozart, Beethoven und sonstiger Heroen deutscher und italienischer Schule beschäftigte. Nun versuchte er sich selbst auch in der Composition, aber verzweifelnd an irgend einem spätern Erfolg würde er dem Unternehmen wohl wieder entsagt haben, da seinen ersten Proben nur eine sehr spöttische Aufnahme zu Theil wurde, hätte nicht gerade dieser Umstand als ein Sporn zur Ausdauer gewirkt, welche den Tadel zuletzt in Lob verwandelte. In seinem 16ten Jahre kam er für die Zeit von fünf Jahren bei einem Advokaten in die Lehre. In den ersten paar Monaten war er ganz von seiner neuen Beschäftigung eingenommen, aber die vorherrschende Leidenschaft gewann bald wieder das Uebergewicht über das trockene, mühselige Gewerbe, und das Notenpapier theilte bald den Raum seines Schreibtisches mit den gewichtigen Aktenstücken. Ungefähr um diese Zeit begann er auch musikalische Kritiken in eine Edinburger Zeitung zu schreiben, was er mit kurzen Unterbrechungen bis zum gegenwärtigen Augenblicke fortsetzte. Allgemein mußte man diesen Kritiken das Verdienst eines gesunden, unpartheiischen Urtheils zuerkennen, und

die Londoner Zeitschriften beriefen sich häufig auf ihren Ausspruch. Im J. 1829 machte er eine Reise nach Deutschland; bei seiner Rückkehr erging die Aufforderung an ihn, die Musik zu einem Trauerspiele aus dem Deutschen von Sir Walter Scott, betitelt „Das Haus Aspen," zu componiren. Eine solche Gelegenheit war zu verführerisch, als daß er hätte widerstehen können, obgleich ihm jede Erfahrung im dramatischen Style mangelte, und man die Musik innerhalb einer Woche verlangte. Die Tondichtung Thomsons wurde indeß in der That am neunten Tage nach der Aufforderung öffentlich aufgeführt; die Musik bestand aus einer Ouverture, einem Marsch, zwei Arien, einem Trinkliede, und einem Finale von einiger Ausdehnung. Das letzte wurde, nachdem der Vorhang gefallen war, noch einmal verlangt, und das Trinklied mußte jeden Abend zweimal gesungen werden. Nach dem Tode seines Vaters, im Jahr 1831, gab er die Rechtswissenschaft gänzlich auf, und ging, auf die Zusage einer Anstellung von Seiten der damaligen Regierung, nach London. In dieser Hinsicht in seinen Hoffnungen getäuscht, nachdem er zwei Jahre gewartet hatte, während welcher Zeit er zweimal Paris be-

suchte, begann er seine Aufmerksamkeit gänzlich auf die Musik zu richten, und im Jahre 1833 schrieb er eine Oper in zwei Akten, betitelt „Hermann," für das Englische Opern-Haus, welches im Jahr 1834 eröffnet werden sollte, nachdem es an derselben Stelle wieder erbaut worden war, wo das frühere, von den Flammen verzehrte, gestanden hatte. Mittlerweile begab er sich nach Frankfurt a. M., wo er den Winter 1833 — 1834 im emsigen Studium unter dem berühmten Schneyder von Wartensee zubrachte. Er war dabei auch ein fortwährend thätiges Mitglied des Cäcilien-Vereins, welcher damals unter Schelble seinen Glanzpunkt erreicht hatte. Bei seiner Rückkehr nach London, im Frühjahre 1834, fühlte er sich in Folge seiner vermehrten Kunstkenntnisse so unzufrieden mit der Partitur seiner Oper, daß er das Ganze völlig umarbeitete. „Hermann" wurde im October aufgeführt und erfreuete sich der größten Lobeserhebung von Seiten der Tonkünstler; aber die Musik konnte das Buch nicht vor dem Tadel des Publikums schützen, obgleich es auf eine bekannte deutsche Erzählung gegründet ist. Für die Partitur erhielt er 80 Pfund St. Die besten Piecen dieser Oper sind: die Ouver-

ture, ein Baß-Jägerlied, ein Jägerchor, ein Räuber-Terzett (Canon in 8.), das Finale im ersten Akt, ein Baß-Recitativ und Arie, eine Schenken-Scene, und eine große Scene für Sopran im zweiten Akt. In dem folgenden Jahre componirte er für das englische Opernhaus die Musik zu einem Drama „The Shadow on the Wall" (der Geist auf dem Wall), welches 35 Abende hinter einander gegeben wurde. Man hält die Ouverture für seine beste Orchester-Composition. Im Jahre 1838, in welchem er auch eine neue Reise nach Deutschland, und namentlich nach Wien, unternahm *, vollendete er eine seriöse Oper, deren Inhalt sich auf Sir Walter Scotts bekannte Erzählung „die Braut von Lammermoor" gründet.

Herr Thomson hat nur deßhalb sehr wenig von seiner Musik veröffentlicht, weil seine Compositionen zu sehr dem deutschen Charakter anhängen, um dem Ohre des englischen Publikums ganz zu entsprechen. Das Verzeichniß der Werke, die er herausgegeben, enthält ein Paar Stücke für das Pianoforte, Theile von seinen

* Auf der wir den zugleich äußerst liebenswürdigen und in Wahrheit tief durchbildeten Künstler persönlich kennen zu lernen Gelegenheit hatten.

Opern, ungefähr 60 Arien u. s. w. Dunst in Frankfurt hat jüngsthin 3 Lieder von ihm gedruckt. In Manuscript hat er zwei Trios für Pianoforte, Violine und Cello; ein Quartett für Pianoforte, Violin, Viola und Cello; mehrere Ouverturen; eine große Sonate für Violine und Pianoforte, mehrere Kleinigkeiten für Pianoforte, und eine beträchtliche Anzahl von Arien, Canzonetten u. s. w. Er steht auch in Verbindung mit dem schottischen Musiker William Dauney, der eine Ausgabe der Nationallieder Schottlands mit charakteristischer Begleitung für das Pianoforte besorgt, die aus vier starken Bänden bestehen soll, wovon zwei (schön gedruckt) bereits ausgegeben und mit großem Beifall aufgenommen worden sind.

Unstreitig beginnt mit Herrn Thomson eine ganz neue Epoche in der Geschichte der schottischen Musik, und so sind verläßige Nachrichten über seine Person sicher von Wichtigkeit; solche aber haben wir mit Gegenwärtigem gegeben.

Ole Bull.

Jedermann weiß, mit welch' begeisterter Tinte der deutsche wie auswärtige Journalismus den nordischen Geiger Ole Bull auf seinen Wanderungen, die nun ziemlich bis weit über die Hälfte die Grenzen des civilisirten Europa's und auch Amerika's berührt haben, verfolgte, und wie, wenigstens neuerdings, mit sehr wenigen Ausnahmen, deren Aussprüche man zumal durch das selten trügende Mittel der Verdächtigung oder sonst zu entkräften suchte, die öffentlichen Organe allgemein den Künstler hinstellten als eine Erscheinung, die mit eben so magischer Gewalt die Bewunderung der Welt zu sich hinaufziehe, als sie solche durch eine kaum vergleichungsfähige Herrschaft über die musikalischen Mittel auf diese übe. Ich will nicht an die Unberufenheit der Verfasser wie Verbreiter dieser und solcher Urtheile, in musikalischen Dingen mitzureden, appelliren: die Musik ist eine Kunst,

welche es mit dem innersten Wesen des Menschen zu thun hat, und als rein subjektiver Natur die Stoffe ihrer Darstellung aus einer Sphäre herausnimmt oder vielmehr herauf- und herunterholt, wohin nun einmal unser Materialismus in der Anschauung nicht reicht, und so glaubt Jeder auch ein Recht zu haben, und scheint Jeder in der That auch ein solches zu besitzen, über einen Gegenstand abzuurtheilen, der ganz allein sein innerstes Weh oder Ach erfüllt. Indessen bei eben diesem Verhältnisse der Musik zur Welt und der Welt zur Musik, und bei dem geringen Grade der Infallibilität, den wir ansprechen dürfen, wo wir rein aus uns selbst heraus den Werth einer Kunstleistung abwiegen, indem dazu, zu jener Infallibilität, stets auch eine ewige Gleichheit unserer Seelenstimmung und vor allen Dingen der Beweis der Untäuschbarkeit unsers eignen Auffassungsvermögens noch gehört, der niemals geliefert werden kann, — bei diesen Verhältnissen glaube ich doch, daß es einmal an der Zeit ist, den rein subjektiven Standpunkt zu verlassen, und von einem mehr objektiven Standpunkte aus, nämlich dem der musikalischen Kunst selbst, in ihrem ganzen Umfange, den critischen Blick auf die Leistungen

For p. 137 turn forward 2 leaves.

lyrischen Bühne aufführen ließ, so gereicht dieß dem großen Componisten der deutschen Romantik zur Ehre, indem es eben so seine Duldung anpreist, als es Proben der edelsten Denkart gibt. Im Jahre 1821 schrieb M. eine neue Oper „die Pforte von Brandenburg", die für Berlin bestimmt war, aber ihres politischen Textes wegen nicht zur Aufführung kommen konnte. In Italien hatte unterdessen die Fama dem allbewunderten Componisten alle Bühnen erreichbar gemacht; selbst das Theater von Mailand „la Scala," das sonst ziemlich unzugängliche, beeilte sich eine Oper M.'s „Margherita d'Anjou" einzukleiden. Sie kam 1822 zur Vorstellung und erhielt, der vorgefaßten Meinung ungeachtet, die man allzuleicht gegen Fremde hegt, den vollkommensten Beifall. Die Oper wurde alsbald ins Deutsche und Französische übersetzt und fand an allen Bühnen Deutschlands, Frankreichs und Belgiens ungehinderten Eingang. Ein Jahr später hatte M. eine neue Oper „l'Exule di Granada" für Lablache und Mad. Pisaroni geschrieben. Das Werk sollte in Mailand, wo beide Künstler angestellt waren, aufgeführt werden. Die Oper ward lange angekündigt und erregte Erwartungen. M. befand sich jedoch damals auf einer

Reise nach Sicilien und langte erst spät in Mailand an; die Oper wurde daher erst sechs Tage vor dem Theaterschlusse gegeben und erregte Unzufriedenheiten, die man bei der ersten Vorstellung ungehalten an den Tag legte. Der erste Act wurde ungünstig aufgenommen; im zweiten aber, als wären Lablache und Mad. Pisaroni von einem weihenden Feuer beseelt, rissen sie in einem Duett die ganze Versammlung mit sich. So bekam der Stand der Dinge mit einem Male eine andere Richtung. Alle folgende Vorstellungen ließen nichts zu wünschen übrig. Nach Lablaches Aussage soll seither noch nie etwas Schöneres aus M.'s Feder geflossen seyn, als die Introduction jenes ersten Actes, der beinahe durchgefallen wäre. Noch in demselben Jahre begab sich M. nach Rom, wo er eine Oper „Almanzor" aufzuführen hoffte, die er für Carolina Bassi geschrieben hatte, die aber der unerwarteten Krankheit der Sängerin wegen nie mehr zur Aufführung gekommen ist. Nach einem kurzen Aufenthalte in seiner Heimath kehrte M. nach Italien zurück, um endlich seinen „Crociato" nicht in Triest, wie Weber meinte, sondern in Venedig aufzuführen. Dieß geschah den 26. Dec. 1825. Die treffliche Be-

setzung dieser Oper, (sie wurde von Veluti, Orivelli, Bianchi und Mad. Meric-Lalande gegeben,) trug nicht wenig zu ihrem glücklichen Siege bei. Mehrere Male wurde der Componist auf die Scene gerufen und mußte es am Ende dulden, öffentlich vor der versammelten Menge gekrönt zu werden. Die größeren Städte Italiens führten alle ausnahmslos diese letztere Arbeit auf, und die hohe Gunst, mit welcher man M's. Musik überall aufnahm, sicherte ihm eine der ersten Stellen unter den damals in Italien berühmten Theatercomponisten. Es war ihm jedoch eine andere Zukunft aufbehalten.

Bis jetzt, wir reden von dem Crociato, war M. noch nicht zum Bewußtseyn seiner Selbst gekommen, sein Geist rang immer noch nach Selbstständigkeit und verschwamm zuweilen mit den fremdartigen Elementen, die sich in so reichem Maße um ihn vorfanden. Das Licht der eigenen Individualität, obgleich im Anfang in der innersten Tiefe, brach immer mehr durch und brannte den Schöpfergeist von allen Schlacken rein, die bis jetzt seiner Läuterung entgegen gestanden hatten. Wer die Partitur des Crociato einer aufmerksamen Prüfung unterwirft, dem kann es nicht entgehen, wie in dieser

Oper sich die italienische Schule oder Schreibart schon mehr und mehr dem deutschen Style nähert, mit dem sie an manchen Stellen auf eine überraschende Weise zusammenschmilzt. Dieses Zusammenreimen mit sich Selbst ist keinem Sachkundigen entgangen. Das Talent des Künstlers gewinnt einen eigenthümlichen Charakter, und seine vorherrschende Anlage zu dramatischen Situationen offenbart sich auf die zweifelloseste Weise. Die nähere Bekanntschaft mit der französischen Scene wäre im Stande gewesen, diese Geistesanlage aufs beste zu entwickeln. Einem günstigen Umstande zufolge erhielt M. von Larochefoucault, damaligem Intendanten der großen Oper, eine Einladung nach Paris, wo er selbst seinen Crociato einstudiren sollte. M. antwortet auf die schmeichelhafte Einladung, begibt sich nach Paris und tritt so in die Sphäre, welche nun vollends seine Kunstideen bildete, um ihnen ihre endliche Gestaltung zu geben. Bis hieher geht die zweite Periode der lyrischen Thätigkeit unsers Componisten. — Obgleich man selten in Paris mehrere Lieblinge zugleich duldet, und die Kronen gewöhnlich auf e i n Haupt fallen, fand M's. Crociato, neben Rosini's Triumphzügen, unbe-

des Hrn. Ole Bull zu richten, und sie nicht allein an sich selbst, sondern auch in der Bedeutung zu untersuchen, welche sie für die musikalische Welt von heute haben müssen und welche sie selbst für die nächste Zukunft noch haben können; denn daß eine solche Bedeutung vorliegt, ist eben so gewiß, als keine Erscheinung in der Welt, die einmal das Eigenthum der gesammten Oeffentlichkeit in solchem Maaße wurde, als Ole Bull's Violinspiel dieses in der That geworden ist, auch ohne irgend eine mehr oder weniger dauernde Rückwirkung auf ihr Bereich vorübergeht. Zudem versprach ich, in solcher Weise den verehrlichen Lesern dieser Blätter meine Meinung über den Nordischen Geigenmeister, nachdem nun so Vieler Mund schon bis zum Ueberdruß fast sich darüber ausgesprochen hat, aufrichtig und so kalt vorvorzulegen, als sich überhaupt über ein Kunstprodukt kalt sprechen läßt, und habe ich es versprochen, so will ich es nunmehr auch halten.

Hr. Ole Bull kam am 14. November 1839 Abends hier in Stuttgart an, und gab am 19. sein erstes Concert im Königl. Schauspielhause mit um das doppelte erhöheten Eintrittspreisen, und spielte dann am 22. noch ein-

mal in einem Concerte, welches die Königl. Hoftheater-Intendanz in demselben Lokale, aber mit den gewöhnlichen Abonnementspreisen veranstaltet hatte. In dem ersten Concerte trug er ein „Violin-Concert," ein „**Adagio religioso,**" ein „Quartet für die Violine allein" und ein „**Recitativo, Adagio amoroso conPollaccaguerriera**" vor, und in dem letztern eine Phantasie „des Norwegers Heimweh," sämmtlich von ihm selbst componirt. Zweimal hören — wird man mir hier sofort entgegenhalten — reicht nicht hin, einen Künstler wie Ole Bull vollständig zu begreifen und in den tiefsten Tiefen seiner Individualität ganz zu erfassen, und wird so auch meinem folgenden Urtheile den Grad der Haltbarkeit absprechen, der eine volle und genügende Begründung nothwendig macht; allein könnte ich dasselbe allen meinen Vorgängern ohne Ausnahme auch als Antwort wieder zurückgeben, da wenige unter ihnen seyn werden, die Hrn. Ole Bull mehr als zwei- bis dreimal gehört haben, so bemerke ich ausdrücklich dennoch, daß dies nicht das erstemal war, wo ich Ole Bull sah, hörte, sprach, daß auch in der Zeit von 1829 her, wo ich das Vergnügen hatte, ihn in Göttingen, wo er sich „Studirens" halber damals

aufhielt, beobachten zu können, bis jetzt zu wiederholten Malen mir Gelegenheit ward, ihn aus einer Entfernung zu beschauen, die großen Männern oder vielmehr solchen, welche große Männer seyn wollen, bekanntlich nicht die angenehmste ist, denn keine Perspektive ist besser für die Kunst-Illusion als die Theaterperspektive, und keine Beleuchtung poetischer Bilder mit Randklekſen vortheilhafter als die mit Theaterlampen.

Jede musikalische Kunstleistung oder Erscheinung, und so auch Hr. Ole Bull, läßt einen dreifachen Standpunkt für die critische Betrachtung zu: den rein technischen, den conventionellen oder (wenn ich so sagen darf) socialen, und den eigentlich künstlerischen oder ächt ästhetisch-musikalischen, wohin nun auch die Form noch gehört. Stellen wir zunächst uns auf den ersten, den rein technischen, obschon — gleich voraus bemerkt — dieser noch nicht einmal die glänzendste Aussicht öffnet für das objectivirte Farbenspiel, und die Artigkeit gegen den Gast doch wohl fordert, daß wir vor allen nur auf der interessantesten Seite ihn anschauen, von welcher er sich uns zeigt. Es kann nicht geläugnet werden, Ole

Bull besitzt eine Fertigkeit auf seinem Instrumente, wie wenige Violinvirtuosen jetzt neben ihm haben. Seine Doppel-, zwei-, drei- und vierstimmigen Griffe, sein Staccato, sein Flageolet, seine reine Intonation, bei den entferntesten Sprüngen selbst, seine feste, sichere Bogenführung, sein melodisches Accentuiren, selbst in Mittelstimmen, wenn darüber und darunter sich noch harmonische Combinationen verweben, — alles das sind Dinge und kommen in einer Vollkommenheit zum Vorscheine, wie wir sie nicht alle Tage hören, und dennoch — behaupte ich — sind Alles keine eigentlichen Schwierigkeiten (so was der erfahrene Virtuos wohl unter Schwierigkeiten versteht), und wird jeder nur einigermaßen tüchtig geübte, gut geschulte Violinist, wenn der Eigensinn ihn zu der Knechtschaft herabwürdigen kann, daß er durchaus seine Fertigkeit in allen den einzelnen Passagen offenbaren will, welche Ole Bull bei seinem Spiel dem Publikum als höchste Leckerbissen fertiger Violinkunst vorsetzt, binnen kurzer Frist ausdauernden Fleißes dasselbe auch zu machen und zu leisten im Stande seyn, zumal wenn er sich der mancherlei kleinen Hausmittelchen auch noch bedient, als flacher Steg u. s. w., deren

Hr. Ole Bull niemals verschmäht und die im reichsten Maaße er mit einer bewunderungswürdigen Geschicklichkeit anzuwenden und doch auch zu verbergen weiß. Und muß denn nicht jeder Virtuos auch alle die übrigen Erfordernisse, als da sind Fingerfertigkeit, reine Intonation ꝛc., besitzen bis zu dem höchst möglichsten Grade der Ausbildung, ehe er heutigen Tags auch nur einmal es wagen dürfte, den Bogen anzusetzen zu einem öffentlichen Concerte? — Muß er nicht Virtuos seyn bis zum höchsten Capriccio? — Oder wäre wirklich zu glauben, daß ein Ernst, Vieuxtemps, Lipinsky, David, Möser, Bohrer, Prume; ja ein Beriot, Spohr, Molique selbst hierin dem Hrn. Ole Bull nachständen? daß sie nicht eben so rein intoniren, nicht ein gleiches Flaggeolet hervorbringen, zwei, drei, mit flachem Steg auch wohl vier Saiten anstreichen, mit allen vier Fingern Accorde darauf greifen, und welche Dinge mehr noch machen könnten, zumal wenn sie dergestalt gewissenlos mit der Stimmfortschreitung umgehen wollten, als Hr. Ole Bull solches dem Verständigen mit jedem Striche fast zu hören gibt? — In der That der müßte die Männer und ihre Kunst besser kennen als ich,

wer hierauf Ja antwortete, doch — — — einen Punkt noch ausgenommen, das Staccato im Herunterstrich nämlich. Dieses habe ich in der That noch niemals in solch' vollendeter Gleichmäßigkeit von irgend einem Virtuosen gehört, als von Ole Bull, und da dasselbe meiner Einsicht nach nur ein Produkt sehr frühen, dann anhaltenden und langen Uebens seyn kann, so bezweifle ich auch, daß von den jetzigen Virtuosen so leicht ihn Jemand darin erreichen wird. Ich vergesse nicht, zu bemerken, daß ich wohl weiß, wie im Grunde nichts darauf ankommt, ob wir auf- oder abwärts unser Staccato machen (so viele Vortheile eine Gleichmäßigkeit darin dem Spieler gewähren muß), und daß auf solchen Vorzug also auch durchaus sich kein besonderes künstlerisches Ansehen bauen läßt; indessen rede ich hier allein auch nur von der technischen Fertigkeit des Hrn. Ole Bull, und hat er, wie mit diesem Staccato, Etwas darin, was nicht Jeder und auch unter den anerkanntesten Virtuosen mit ihm theilt, so durfte ich solches eben so wenig übergehen, als ich die übrigen Eigenthümlichkeiten seiner Virtuosität in specie nicht anders als Dinge darzustellen vermochte, die zu bewältigen jeder erfahrene Violinist auch ohne meine aus-

drückliche Versicherung schon die Kraft in sich verspüren wird.

Doch nun kommt es noch darauf an, wie, in welcher Weise und Manier, in welcher Richtung diese Bewältigung geschieht; und werden wir damit auf den rein conventionellen oder socialen Standpunkt des musikalischen Vortrags geführt, so müssen wir Hrn. Ole Bull eine Gewandtheit, einen Sieg, mit dem Publikum umzugehen, unbedingt zusprechen, wie solchen wenige Virtuosen noch vor ihm feierten und sicher auch nur sehr wenige nach ihm zu feiern das Glück haben werden. Warum? — das mag mein letzter Ausdruck Glück, und wenn nicht dieser schon beantworten, so ein anderes Etwas, das näher zu bezeichnen mir aber die Rücksichten der Artigkeit verbieten, so gewiß es den Unglücklichen nicht zugleich auch zur Unehre gereichen würde, und so gewiß es ist, daß wir eben hier auf die glänzendste Seite von Ole Bulls Kunstleistungen treffen. Ole Bull kennt die Krankheiten, an welchen der Kunstgeschmack des Publikums im Allgemeinen laborirt, und weiß ihnen entgegenzukommen mit wohlthuendem Balsam, nicht daß er sie heile, sondern nur, daß er ihre

brennenden Wunden fühle. Wir Menschen haben jetzt keinen Begriff mehr von schönen Thaten, so gewiß nicht, als es mit unseren ästhetischen Gefühlen eine eben solche diminutive Bewandniß hat, als mit dem Römerblut, das durch unsere Adern rollen, und der Timoleons-Seele, welche unser Innerstes durchleben soll. Höchstens wenn wir der Armuth noch mit weniger Sparsamkeit als Verachtung ein Almosen hinwerfen, kommt uns der Ausdruck einer schönen That in Kopf und Mund. Unser Leben ist verdorben und von der Schönheit ist blos noch die Kunst zurückgeblieben, womit nun aber ein Begriff von dieser sich bilden mußte, der um so unerbittlicher und unverhinderlicher den Rest schöner Neigungen und Gefühle bekämpfte, als diese wirklich, aus ihrem Zusammenhange mit dem Leben gerissen, nur zu oft in Gefahr stehen, dem bloßen sinnlichen Trieb anheim zu fallen, oder durch gemeine Beisätze entadelt zu werden. Natürlich rede ich hier blos ganz im Allgemeinen, aber Ole Bull weiß oder fühlt das Alles doch eben so gut, als er weiß, daß er auch lediglich der Allgemeinheit angehört; aber indem er dies weiß und darnach handelt, gewinnt er an Bedeutung für die Welt

wie für die Musik. Das ist nicht Ole Bull, den wir da mit einer Caspar Hauserschen Tournure heranschleichen sehen auf der Bühne oder im Concertsaale, mit einem seligen Lächeln der Unschuld um den Lippen, als könnte er keine Fünf zählen oder schwelgte seine Seele fortwährend nur in Regionen, aus denen im heißen Kampfe der Fantasie nur geholt werden können die Töne, die unser abgestumpftes oder durch eine jüngst vergangene Zeit erschlafftes Nervensystem noch zu rühren vermögen: Ole Bull ist ein lebenslustiger und lebenskräftiger, rascher, salonfähiger Mann, mit dessen kühnem Republikanismus und nordischer Ungezwungenheit das Gode save the king in einem gewaltigen Contraste steht, womit er sich bei Euch für den errungenen Applaus unaufgefordert so bescheiden als zuvorkommend bedankt; aber unsere eigene kranke Fantasie, unsere verweichlichte, entnervte Natur, unsere Sinnenlust, die vorherrscht vor allem Uebrigen, was sich hie und da wohl noch aus altem gutem Boden in uns regt, verlangt eine solche dämonische Gewalt, wenn anders noch auf sie gewirkt werden soll, und daher Ole Bull so und sein Spiel nicht anders als es ist. Wer würde denn in einer Zeit als die

unsrige noch den Muth haben, sich seiner wahren Natur zu überlassen, fürchten zu müssen, in seiner ganzen Blöße gesehen zu werden, und die schlaffen, unreinen Sprungfedern seines innern Lebens vor den Augen aufzudecken? — Doch je armseliger und nackter das Innere, desto prachtvoller der künstlerische Apparat, den man nach Außen aufthürmt, und desto stoischer hüllt man sich in den Mantel der Entsagung, desto scheinheiliger verdammt man die nackte Natur, und desto niedriger und erbärmlicher fühlt man sich im Angesichte jenes selbstgeschaffenen Kunstprincips, das man weder zu erfüllen noch zu leugnen die Kühnheit hat; nun trägt indessen die arme Sinnlichkeit alle Schuld, ist die Schönheit selbst, die nicht lebendig mehr im Herzen lebt, die Verführerin, das Gewissen aber der Pilatus, der sich die Hände in Unschuld wäscht und alle Schuld auf die unbändigen Triebe wirft, auch die Fantasie anklagt, als ob sie beständig durch den Reiz ihrer zügellosen Einfälle zu Uebertretungen des ästhetischen und auch rein formellen Gesetzes führe. Man mißverstehe mich hier nicht, ich meine in Allem Hrn. Ole Bull, wie er erscheint vor dem Publikum. Man hat ihn schon mit Paganini verglichen, und in die-

sem Punkte den kräftigsten Anhaltspunkt für den Vergleich finden wollen, aber Beide sehen sich in allen Stücken gerade so sehr ähnlich als ein nordischer Häring und eine italienische Nachtigall, denn was bei Paganini reine Natur ist, können wir bei Ole Bull nur als Coquetterie betrachten. In meiner Gegenwart pries ein sonst ganz verständiger Mann die ungeheure Kraft des Naturalismus, welche in Ole Bull wirke: ich konnte des Lächelns mich kaum erwehren über die Ironie, die in diesem Augenblicke um Ole Bulls eigene Mundwinkel spielte. Ein Mann, in der frequentesten Handelsstadt Norwegens erzogen, und so gebildet, daß, als er den Rechtswissenschaften noch oblag, er sich eine der berühmtesten deutschen Universitäten zu seinem Studienorte ausersehen und dort erst den Entschluß, sich der Kunst zu widmen, fassen konnte, — ein solcher Mann Naturalist!! — Doch er soll es seyn, so ist nach Lessing mir jeder andere auch nur halbgebildete Künstler noch Eins so viel werth. — Geld will — mit einem Worte — Hr. Ole Bull, weiter Nichts und zwingt es nun ab dem Publikum, wie jene feile Dirne dem lustigen Landjunker, der zum erstenmale in die Stadt kommt. Die Menge

sieht in der Kunst nichts Anderes mehr als kecken Sinnenreiz, und so bietet er ihr auch blos solchen, und da in ihrer Uebersättigung nur das scheinbar Dämonische noch, Bizarre und Naturwidrige auf sie wirken kann, so erscheint er in solcher Gestalt auch von der Haarspitze bis zur Schuhsohle und von der Wandel bis zum Bogenfrosch. Daher auch dieses ewige süß thun in seinem Spiele, dieses fortwährende unkeusche Gelispel in Flageolettönen, oder Athem erstickende Gepolter in unreinen Tonmassen, dieses wollüstige Schwelgen und weinerliche Buhlen in weichlichen Melodien, dieses ewig unklare Hin- und Herhüpfen zwischen Gefühl und Gedanken, Vorstellung und üppiger Idee. Ob Hr. Ole Bull recht damit thut, ist eine andere Frage: ohne Zweifel so wenig, als es recht wäre, den Lebensmüden in die Nähe eines Stromes zu führen oder ihm eine tödtliche Waffe in die Hand zu geben. Die Kunst soll mehr als blos Sinne befriedigen, und wäre unsere Lust bis zum Höchsten auch gestiegen: sie soll bilden zugleich. Aber daß Ole Bull die Sinne befriedigt, und nur den Reiz des Sinnlichen bis zu einem Grade der Folter unsers ganzen Nervensystems sich zur Aufgabe seiner Leistung stellt, macht ihn

unter obigen Zeitverhältnissen beliebt bei der Menge, wie es ihm auf der andern Seite jedoch auch wieder den unversöhnlichen Haß zuziehen muß aller derer, die noch einen reinen Sinn und ein Gefühl der Ehrlichkeit für unsere Kunst in Herz und Kopf bewahrt haben.

Damit komme ich auf den dritten Punkt, der in seiner Erscheinung noch eine Betrachtung zuläßt, den ästhetischen oder wahrhaft künstlerischen; und wie er sich von solchem aus unserem Auge darstellte, erräth der Leser aus dem Bisherigen schon von selbst: ohne Zweifel am allerunvortheilhaftesten. Nicht blos die Sinne befriedigen und die Sinnlichkeit reizen — sagte ich so eben — soll die Kunst, sondern sie soll auch bilden; dieses aber kann sie nach dem Ausspruche aller wahren Kunstkenner nur, wenn sie ein Inneres, sei es nun Idee, Vorstellung oder Gefühl, zur äußeren Anschauung bringt in vollkommenster Schönheit der Form. Und nun frage ich alle Vernünftigen und Unpartheiischen, welche Hrn. Ole Bull gehört haben, ob sie auch nur irgend Etwas der Art vernommen haben in seinem Spiel? Nirgends eine gehörige d. h. durch die Natur der Sache gebotene, Durchführung der Gedanken, nirgends eine Klarheit

der Gestaltung, nirgends eine Einheit und eine Totalität in der Wirkung; überall nur ein unschlüssiges Herumtappen und Haschen nach Effekt, ein Suchen nach Ausdruck ohne ihn zu finden, und doch auch blos nur ein Jagen nach Ueberraschung. Wo Ole Bull einmal eine tiefere Saite anschlägt, wo er scheint tiefer eingreifen zu wollen in unser Innerstes, da ist es doch nur ein ängstliches Berühren der Oberfläche ohne den Muth, sie zu durchdringen, ein Punktiren — wie der Maler sagt — ohne Ausführung. Ole Bull tippt tappt auf der zarten Resonanz unserer Gefühlswelt herum, um einen gewissen Schein von künstlerischer Mächtigkeit sich anzueignen oder von sich zu geben, aber versteht nicht oder ist nicht berufen, sie vollkommen, ihre ganze Molecule in Schwingung zu setzen. Man sieht, daß die Kunst ihm nicht mehr ist als ein bloßes Spiel der gereizten Sinne, oder daß er das Princip in ihr noch nicht verstanden hat. Bald will er den Maler, bald will er den Dichter überbieten, und so entsteht ein Streben nach den Antipoden der Kunstwelt, nach einem gedankenlosen Schwelgen oder umgekehrt einer schwelgerischen Gedankenlosigkeit, die dem Hörer den letzten Tropfen Mark aus den Gebeinen heraus-

holt, weil sie ihm Nichts bietet zu erneuerter Stärkung. Doch sehen wir von dieser höheren Aufgabe, dem eigentlichen Zwecke der Kunst auch ab, und befühlen blos die Form noch, in welcher Ole Bull das, was er leistet, uns zur Anschauung bringt: wo hier auch nur die mindeste Ordnung, die Symmetrie, welche mit der Harmonie die Einheit in der Darstellung ausmacht? — ja wo hier selbst auch nur ein Funken von Originalität? — Nirgends, in keiner Richtung hat, nach meiner Ueberzeugung, Hr. Ole Bull selbst die Formen seiner Kunst einmal ausgebildet; Alles was er in dieser Beziehung leistet, war schon hundertmal vor ihm da; und hier ist doch der Punkt, wo er allein noch auf eine Erweiterung seiner Kunst hätte hinwirken können, und wo unter Anderen selbst Beriot noch seine namhaften Verdienste sich erworben hat. Oder will man das etwa für eine Erweiterung der Kunst des Violinspiels ihm anrechnen, wo er offenbar über die natürlichen Gränzen seines Instruments hinausgeht? Nun denn war jener Possenreißer der größte Künstler der Welt, der durch seine Nase blasen konnte, wie der beste preußische Postillon auf seinem Horn, obschon die Nase nicht dazu

gemacht ist, zu einem Blasinstrumente zu dienen. Was ist das Geschwirr auf den Saiten am Schlusse der Polacca guerriera, jenes Dudelsacksgetön oder Nachtigallengeflöte und Amselschlag in dem Rondo pastorale des angeführten Concerts? — Doch von seinen Compositionen soll ich ja nicht reden, indem er selber zugeben will, daß er nicht componiren könne, und zur höchsten Bewunderung seines Naturalismus uns gar niedlich erzählt, daß er die Harmonie gelernt habe, indem er (hört!) die Melodie gespielt, die Mittelstimmen gepfiffen, und den Baß dazu gebrummt: ein Kunststück, das er noch jetzt auszuführen im Stande seyn will, von dem er gleichwohl aber und ungeachtet vielen Ersuchens mir keine Proben geben mochte; nun kann er aber nicht componiren und gibt er selbst zu, daß er es nicht kann, so soll er es auch bleiben lassen, und damit wäre allem Unheil gesteuert, das er durch seine jetzigen Leistungen über einen gewissen Theil der Musik, die öffentliche Virtuosität, bei einem jüngern Kreise von Musikern wenigstens, bei seinem glänzenden äußern Erfolge, unzweifelhaft bringen wird und bringen muß, denn in den Compositionen anderer und zwar tüchtiger Meister, z. B. eines Spohr,

Molique, Lafont rc., hätte er keine Gelegenheit dazu. Und in der That möchte ich von Herzen wünschen, daß Hr. Ole Bull Gefallen fände, die reichen sowohl in- als extensiven Virtuosen-Kräfte, welche er unbestritten besitzt, solchen Compositionen zuzuwenden, und dadurch den Nutzen in der Musikwelt zu stiften, den überhaupt ein reisender Virtuos zu stiften im Stande ist, und nicht, wie er jetzt thut, unseren Zöglingen ein Gaukelbild von seiner Kunst zurückzulassen, das sie nur in ein künstlerisches Labyrinth hineinstürzen muß.

So ist mir, nach alle dem (und ich habe keinen Grund es zu verschweigen), Hr. Ole Bull ein Künstler, der in dem Salon wohl, wo Mondscheinküsse die Früchte alles geistigen Sehnens ausmachen, nicht ohne besondern Werth seyn mag, in dem großen Concert-Saale aber, wo er der Welt im Großen angehören will, nicht ohne Verderben auf den allgemeinen Kunstgeschmack einwirken muß, indem er sich blos zu einem Diener dieses Geschmackes, bis zur sclavischen Grimasse selbst, herabgewürdiget hat, und nicht, wie der Künstler soll, über denselben erhoben und in den Sphären der ächten Kunst selbst sich eine Wohnung aufgeschlagen, wo er

zum Werkzeug des höhern Willens dessen, der die Kunst gab dem Menschen zur Bildung und Erhebung, werden kann. Hr. Ole Bull gehört rein der Welt und der Zeit an, mit all' ihrem heimlichen Seufzen, Schmachten und lüsternen Denken, nicht der Kunst selbst mit ihren höhern Bestrebungen über jene Sinnlichkeit hinaus, und die Zuneigung jener zu gewinnen, ist ihm kein Dienst zu gering oder zu schlecht, beträfe er auch selbst die niedrigste Possenreißerei. Was Mittel blos ist, hat er sich zum Zwecke gesetzt, und was Zweck ist, hat er lediglich in die Cathegorie der Comödie gewiesen, die er offenbar mit der Welt spielt. Und darum läßt er auch, wo er auftritt, Nichts zurück als das Andenken an einen musikalisch schwelgerischen Augenblick unserer Sinne, den wir aber nicht oft genießen dürften, um, als eine ganz natürliche Folge, nicht einen Eckel davor zu bekommen. Ole Bull könnte kraft seines Talents ein großer Künstler seyn, aber so ist er nur ein *** — ich überlasse dem Leser, nach Belieben diese Lücke auszufüllen.

II.

Beurtheilungen.

I.

Gethsemane und Golgatha.

Charfreitags-Oratorium

von

Friedrich Schneider.

Es ist dieses das dreizehnte Oratorium, das Schneiders großer Genius schaffend hervorgerufen hat, und wie es vollendet da vor uns liegt, so scheint es auch die früher schon gefaßte Ansicht von des Verfassers künstlerischer Kraft zu bestätigen, daß die kirchliche Vocalmusik hauptsächlich der Wahlplatz ist, auf dem sie wirkend erst ins öffentliche Leben zu treten hat. Ich gestehe — um zuvor den Totaleindruck in Kürze zu beschreiben, den das Werk nach aufmerksamer Prüfung auf mich machte — daß die Originalität, womit Schneider, wie in vielen frühern seiner Werke, auch hier die Masse von Darstellungsmitteln unserer Kunst behandelt, beherrscht und überwältigt, oft so

weit geht, daß es mir bange wurde bei manchen Tonwendungen wie bei einem halsbrechenden Wagniß. Zum Beweise, und um wenigstens ein Beispiel mitzutheilen, mag nur an den schnellen Geschlechtswechsel im ersten Doppelchore auf pag. 21 der Partitur, oder an die Harmonieverbindungen in dem Frauenchore Nr. 15 auf pag. 80 und 81 erinnert werden. Und dennoch, lassen wir tiefer unser forschendes Auge dringen, stellen Absicht und Wirkung in ihr cohärirendes Verhältniß zu einander, so ist nirgends wieder zu Viel gewagt und stellt sich in der Gewißheit des günstigsten Erfolgs Alles nur in seiner äußersten Nothwendigkeit dar. Es kann seyn, daß das Werk mehr Eleganz und Lebensfrische an sich trägt, als sein Zweck, seine innerste Natur als Charfreitagsmusik, vielleicht zu ertragen scheinen: gleichwohl ist es ein durch und durch vortreffliches, ein classisches Werk, die Fortschritte der Kunst in Verwendung ihrer mancherleien Hülfsmittel reichlich benützend, und doch auch festhaltend immerhin an der alten und ewig wahr und kräftig bleibenden Solidität. Eine Welt voll Lieblichkeit geht da vor uns auf, und doch ist es nur das rein Edle und Erhabene, auf welchem unsere Sinne, das Herz zum Mitgefühl

stimmend, so wohlgefällig ruhen, daß wir nur im Kampfe uns davon loszureißen vermögen. Mag der Stoff, den Schneider hier zu behandeln hatte, das Grauen jenes martervollen und gleichwohl für die christliche Menschheit so segen- und heilvollen Tages mit allen seinen — wenn ich mich so ausdrücken darf — dramatischen Zugehörnissen und Begebenheiten, was den Eigenthümlichkeiten seiner künstlerischen Richtung so sehr zusagt, Viel dazu beigetragen haben, wie auf Rechnung einer solchen objektiven und subjektiven Uebereinstimmung denn auch wohl ein großer Theil des glänzenden Siegs geschrieben werden muß, den er, Schneider, sich mit den Oratorien „das Weltgericht," „Pharao" und „das verlorne Paradies" errang, und mag dieser Stoff auch als ein Werk angesehen werden müssen, das ihm als Componisten eigentlich nicht angehört oder wenigstens nicht sein Verdienst ist, so ist doch auch das, was er als Componist für sich blos für diesen seinen Gegenstand that, von dem Standpunkte wahrer Tondichtung aus in Erwägung gezogen, wahrlich — ich sagte zu wenig, wollte ich mich hier nur ausdrücken: nicht gering, sondern in solcher Auffassung eben eines der glänzendsten und hehrsten Zeug-

nisse von seinem poetisch-musikalischen Geiste, wie dem erhabenen Berufe besonders zu kirchlich-dramatischer Composition. Dieser Satz führt zu einer specielleren Anschauung des Werks, die wir zunächst nun wohl anzustellen haben aus dem Gesichtskreise des Oratoriums selbst. Indessen kann zu dem Zwecke, um zu untersuchen, ob vorliegendes Werk überhaupt den Anforderungen entspricht, die wir im Sinne der allgemeinen Kunstlehre an ein Oratorium als vollendetes musikalisches Kunst-Produkt stellen, hier nicht etwa eine vollständige Definition oder Entwickelung dieses Begriffs statt haben, weil die Kritik niemals die Kunstlehre selbst macht, vielmehr ihre Beweisgründe und vergleichenden Argumentationen nur aus derselben herholt, sondern werden wir uns in solcher Beziehung blos begnügen müssen mit allgemeinen Andeutungen über das Wesen einer solchen musikalischen Dichtung.

Dem Texte uns vor Allem zugewandt, als dem nächsten Stoffe, der dem Componisten zu seiner Bearbeitung vorliegt, soll das Oratorium gewissermaßen ein geistliches Drama seyn, in welchem aber mehr das Lyrische denn das eigentlich Dramatische vorherrscht, das sich nicht

etwa abgiebt mit lang ausgesponnenen Gleichnissen und Betrachtungen, sondern, ganz Gefühl, auch nur die Vorstellung von den Handlungen statt der Handlungen selbst ausspricht. Es soll ein Bild frommer Familienscenen seyn, in denen aber die einzelnen Glieder sich mehr scheiden durch bestimmt in sich abgeschlossene Persönlichkeit; eine Massewirkung verschiedener Individualitäten, in welcher dann eben deshalb auch, was ferner die Musik oder Composition betrifft, jeder weiter ausgeführte subjektive oder individualisirte Gesang, weil keinen Grund und keine triftige Veranlassung, auch keinen Platz hat. Wir nennen das Oratorium ein Drama im Kirchenstyle, das sich in Dichtung und Musik alles dessen entblößt, was die Heiligkeit und Würde der Kirche beleidigen könnte, doch auf der andern Seite auch wieder alles das behält, was seinem Charakter als Drama zugehört, und dazu noch alles das auch sich aneignet, was es der Würde und Hoheit der Kirche näher führt, nämlich das rein Lyrische. Kein Spiel mehr wollen wir in dem Oratorium, in Ton und Wort, das auf die Sinne wirkt, sondern nur die einfache, klare, lautere Empfindung. Einen Glanz soll es haben, hell und prächtig, aber nicht in einem äußern Schimmer

vielleicht darf er ruhen, sondern lediglich in der Erhabenheit der Idee und ihrer einfachen Aeußerung, die sich in der Masse ausspricht, und an eine Unendlichkeit anlehnt. Alles, fordern wir, erhaben, kräftig, feierlich, würdevoll, groß, stark hier zu sehen, doch Alles auch in einer gewissen weiblichen Milderung. Jedes blos sinnlich Reizende und jede nur darauf hinausgehende Tonverzierung eckelt uns an, während doch Alles auch wieder wahr seyn muß, kräftig und bestimmt im Ausdrucke. Die Bravour-Arie bringt im Oratorium keine oder eine falsche Wirkung auf uns hervor, während das Arioso in seiner einfachen Melodie tief unser Innerstes bewegt und erhebt. Eben so will sich unser zur Andacht und zum Kirchlichen gestimmtes Gefühl auch mit der langen Deklamation im großen Recitativ nicht vereinigen, während sich im **Recitando** die bewegende Vorstellung klar erhellet. Und alle diese Forderungen und Bedingungen, die aus der Natur der Sache selbst für das Oratorium als ordnende Regel hervorgehen, zum Maaßstab genommen, nach welchem der mehr oder mindere Werth der vorliegenden Dichtung abgewogen und abgemessen werden soll, müssen wir unbedingt sie und in jeder Beziehung für ein Oratorium im vollsten

und ganzen Sinne des Worts, für ein wahrhaft vollendetes Werk seiner Gattung erklären. In subjektivester Abgeschiedenheit nehmen die einzelnen Personen und Charaktere an der vorgestellten Handlung, die mit dem Verrath des Judas beginnt und mit dem Tode des Heilands endet, Theil, und doch kämpfen alle auch nur nach einem Ziele, welches ist: Tröstung und Hoffnung in der Vollendung des Erlösers. Nirgends ist eine Reflexion in dem Texte, die auch nur für Augenblicke den lyrischen Strom in seinem Flusse aufhielte, und nirgends wieder eine solche Erschöpfung der aufwallenden Empfindung, daß dadurch das dramatische Element in der Handlung gestört würde. Eben so ist die Musik rein massewirkend, wobei ihr die ganze Idee und Anlage der Dichtung übrigens auch wenigstens anregend sehr zu Hülfe kam, und wie diese, die Idee und Haltung der ganzen dramatischen Composition selbst, aus dem heiligsten, gotterfülltesten Momente unserer Kirche und unsers religiösen Glaubens hervorging, so ist auch die Musik, ja mehr als gewöhnlich, in der reinen Würde kirchlicher Feier geblieben, zu wahrhaft frommer Harmonie geworden, und andächtiger Aeußerung des heiligen, reinsten

Gefühls. Besonders zeichnet außer den Chorälen der Chor Nr. 7 in dieser Beziehung sich aus. — Indessen ziehen wir endlich auch die Eigenthümlichkeit einer Oratoriendichtung noch in Betracht, daß, ungeachtet ihrer vornehmlich lyrischen Haltung, in den verschiedenen Gefühlssituationen doch gleichsam auch ein gewisser Faden der Geschichte einer bestimmten Handlung klar werden muß, an welchen alles Andere sich unzertrennlich anreiht, und halten damit insbesondere noch jene Forderung zusammen, wornach zwar ein dramatischer Stoff in der ganzen Composition vorhanden seyn, doch die Handlung selbst auch nicht eigentlich versinnlicht, sondern nur die Vorstellung davon ausgesprochen und ausgedrückt werden soll, so entsteht, soll das Werk auch von dieser Seite her betrachtet noch für ein wirkliches und vollendetes Oratorium in seiner ganzen musikalischen wie poetischen Bedeutung gelten, unabweislich zuvor die Frage, ob überhaupt ein Oratorium als mit der ganzen kirchlichen Handlung verknüpft, als die kirchliche Feier eines religiösen Actes selbst in sich aufnehmend gedacht werden kann? — denn wird in dem vorliegenden Werke auch die Scene des Gethsemane und Golgatha nicht selbst gerade unserm Auge oder als

wirklicher Actus unserer Vorstellung vorgeführt, so bleibt die Darstellung doch auf der andern Seite wieder nicht streng in dem Kreise der bloßen Vorstellung von einer als vorgegangen gedachten Handlung, sondern zieht offenbar die Feier dieser Handlung selbst auch, gleichsam ihre dramatische Reproduktion in der Idee, in ihr Bereich, und wird zu einem wirklichen Drama, zu einer Oper in der Kirche, der nur die Heiligkeit der als vorgehend gedachten Handlung das Siegel des Feierlichen und fromm Würdigen aufdrückt. Nicht nämlich erscheint dieses Oratorium seiner ersten Grund- und Anlage nach als ein in sich abgeschlossenes und für sich bestehendes musikalisches Kunstwerk, sondern als in die ganze kirchliche Feier des seeliger und schmerzlicher Erinnerungen vollen Charfreitags eng verwoben, als eine — wenn ich so sagen darf — für diesen heiligsten Tag bestimmte große evangelische Messe gleichsam. Die Gemeinde hat sich versammelt zu solcher Feier und indem sie sich durch den Choral:

Geist der Andacht, komm und rühre
Herz und Sinn durch deine Macht;
Komm herab auf uns und führe
Uns in Jesu letzte Nacht!

Schlummernd ruh'n die Jünger schon,
Betend wacht der Menschensohn;
Ach! und mit dem frommen Beter
Wacht der nahende Verräther.

nach der Melodie „Der am Kreuz ist meine Liebe" vorbereitet und angefeuert hat zu der dazu nöthigen Andacht, Stimmung und Gedankenreihe, treten in dem Oratorium nun selbst auch die Personen hervor, welche an der, durch die Feier in fromme Erinnerung zurückgerufenen, Handlung der Reihe nach Theil hatten, und eben durch das rein Emphatische und Geisterartige ihrer Erscheinung in der ätherischesten Hülle der Sprache wird die Illusion so groß und stark, daß die Gemeinde selbst sogar nach und nach Theil nimmt an der eingebildeten Handlung und durch eingemischte Choräle nicht allein ihr Gefühl und all' ihr inneres Regen über das, was sie wirklich glaubt zu sehen und zu hören, ausspricht, sondern noch mehr auch in solcher Illusion und Einbildung bestärkt wird durch die dem Augenblicke angemessenen geistlichen Reden, die sich in bestimmten Zwischenräumen (nach Nr. 4, 14 und 19 der einzelnen Musikstücke) einschieben lassen. Bei solcher Gestaltung fragt sich's also dennoch wohl, ob wirklich das Werk den Namen eines Ora-

toriums führen darf, oder ob es nicht als solches angesehen werden kann? — Ich bin überzeugt, daß Viele verneinend auf diese Frage antworten, und, wenn sie das Werk näher angesehen und in seinem Ganzen in sich aufgenommen haben, geradezu behaupten, daß es sich von der eigentlichen Form und Idee eines wirklichen Oratoriums gar zu sehr losreiße und entferne, als daß es als ein solches der That nach betrachtet werden dürfe, daß es vielmehr nur eine Charfreitagsmusik, oder wenn dies, wie vielleicht mit Recht, zu wenig sage — eine musikalische Charfreitagsfeier sei, die Inhalt und Tendenz jedes andern zu dieser Feier bestimmten Ritus in sich aufgenommen und nach Art eines Oratoriums umgestaltet habe; allein soll ich aufrichtig meine Meinung darüber aussprechen, so scheint mir dieser reine Formstreit gar nicht zur Sache zu gehören, vielmehr das nur von Wichtigkeit zu seyn, ob überhaupt der Zweck der musikalischen Charfreitagsfeier, welchen — wenn weniger auch im Titel — Dichter und Componist doch nicht blos im Werke selbst sich vorsetzten, sondern auch in einer kleinen Vorerinnerung deutlich genug aussprechen, durch die Ausführung vollkommen erreicht wurde oder wirklich erreicht

werden kann? — und darauf — glaube ich — muß ohne Vorbehalt mit einem bestimmten Ja geantwortet werden. Man will einen Unterschied machen unter Oratorien für die Kirche und solchen in der Kirche; wie sehr oder wenig genau jedoch sich eine Gränzlinie zwischen beiden Gattungen ziehen läßt, will ich Andern zu untersuchen und zu entscheiden überlassen. Das vorliegende wäre denn ein Oratorium für die Kirche, und auch in solch unterscheidlichem Sinne, zweifle ich nicht, werden beide Herren Verfasser unter den Wort- und Sylbenkämpen manchen Gegner damit finden, aber in der lebendigen Darstellung auch tausendmal eben so viele Herzen dadurch für sich gewinnen, — und das ist am Ende doch die Hauptsache. Ich habe nie das Oratorium gehört in der — oben näher angedeuteten — Art, wie es eigentlich aufgeführt werden muß, und wie seine ganze Wirkung sich auch eigentlich erst taxiren läßt, allein so viel meine Uebung in der Sache zuläßt, von Durchsicht und Spiel am Clavier auf die wirkliche und allgemeine Vergegenwärtigung zu schließen, halte ich mich gewiß, daß ein Charfreitag, mit Aufführung dieses Oratoriums in seinem ganzen Umfange und seiner ganzen Idee nach begangen, ungleich tiefere

und seligere Spuren in den Herzen der Hörer und Kirchengänger zurückläßt, als je einer andern Feier möglich war, und ich möchte wohl den Wunsch hier öffentlich aussprechen, daß wenigstens zu einer Art von kirchlicher Nachfeier, nach dem gewöhnlichen Gottesdienste, in recht vielen Gemeinden der Versuch damit gemacht würde. Es würde sich daraus der gehaltvollste Beleg für jene meine Behauptung ergeben. Mit dieser rein kirchlichen Bestimmung ist das Oratorium jedoch noch keineswegs von der Aufführung in einem Concertsaale oder außerhalb des öffentlichen Gottesdienstes durchweg ausgeschlossen, sondern kann auch eine solche recht wohl damit statt haben, nur daß alsdann der vorgeschriebene Gemeindegesang, die eingemischten Choräle, von einem besonderen oder dem gesammten Gesangspersonale vorgetragen werden müssen.

Das wird hinreichen zu einer allgemeinen Charakteristik des schönen, und — von mehr künstlerischer Seite betrachtet — unsere Literatur auf so erfreuliche Weise bereichernden Werks, und gehe ich daher nun zu einer überschaulichen Aufzählung der darin enthaltenen einzelnen Musikstücke selbst über.

Wenn ich übrigens auch bei dieser speciel-

len Betrachtung nur auf das Hauptsächlichste und auf die bedeutendsten, charakteristisch am meisten hervorragenden Nummern mich beschränke; so mag der sparsam zugemessene Raum solches bei dem verehrlichen Leser entschuldigen, dem damit gleichwohl ein ziemlich vollständiges Bild vom Ganzen nicht entgehen soll. — Durch die schon erwähnten Reden, welche sich zur vollständigen Erreichung des eigentlichen Zwecks der ganzen Composition an nicht minder bezeichneten Stellen einverweben lassen, zerfällt dieselbe in vier Hauptabschnitte, die in der Partitur durch A, B, C und D angedeutet sind. — Der erste Hauptabschnitt umfaßt nur vier Nummern: nach einem kurzen, blos 56 Takte langen, frommen, vortrefflich durchgeführten Einleitungssatze (Andante sostenuto, C, H-Moll) stimmt die Gemeinde gleichsam ihre Gemüther erst zu der nahe zu beginnenden Feier durch den Choral „Geist der Andacht, komm und rühre Herz und Sinn durch deine Macht", den sie — wie alle folgenden Choräle — unter bloßer, voller Orgel-Begleitung, höchstens noch mit zugefügten Contrabässen und Violoncells, vorträgt nach der Melodie „Der am Kreuz ist meine Liebe". Hiernach ein Chor „Ueber Alles wacht der ewige

Hüter", unter Begleitung von bloßen Holzblase-Instrumenten und zwei Hörnern, der alle Innigkeit ausspricht und in seiner einfachen, aber immer freundlich gehaltenen kräftigen Fülle Vertrauen und Liebe erweckt zu dem Ewigen, daß er gut führe, was auch ergehen möge über uns und seinen Sohn: eine Idee, die festgehalten werden muß durch das ganze Werk hindurch, und nirgens entscheidender zur Darstellung kommen konnte als gleich hier zu Anfange, von wo aus sie jeden Vorwurf ernstlich zurückweist, den die Oberflächlichkeit vielleicht dem, ein eben so tief ästhetisches wie klares christliches Gefühl dadurch bekundenden, Componisten wegen zu brillanter, milder, freundlicher, ja heiterer Haltung mancher Stellen machen könnte, indem sie die Charfreitagsscene ganz mit Unrecht als ein blos schmerzerfüllendes Motiv betrachtet, während ihr Zweck, ihr Werk der Erlösung uns doch eigentlich mehr mit einem frommen Frohlocken, als mit unbeschränkter Trauer darauf hinsehen läßt. Es fragt sich hier nicht, ob mit dem Tode Christi schon das Werk der Erlösung vollkommen vollendet war: jedenfalls war mit seinem „Es ist vollbracht" die Vollendung gesichert, und muß unser Herz weinen über die Art und Weise, wie

diese Sicherung ihm ward, so muß unsere Seele doch auch aufjauchzen und freudigen Blickes sich gen Himmel wenden, daß endlich diese Sicherung uns in Wahrheit ward. Das und nichts Anderes ist die Idee, die eine Charfreitagsfeier überhaupt durchpulsirt und durchpulsiren muß, und die daher in ihren musikalischen Theilen das Hauptelement der Darstellung bleibt. Alle bloße weinerliche Trauermusik, wie wir sie gewöhnlich hören, ist falsch und giebt uns blos die Schaale des Tags, nicht auch seinen Kern, seinen Geist, den Schneider dagegen hier trefflich in Ohr und Gemüth führt. Daher erscheint denn, wenn mit ganzer Würde und Feierlichkeit auch, doch nicht ohne schöne Melodie zugleich Christus nach jenem Chore mit den Worten „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod" ꝛc., und kaum hat er auf solche Weise die Herz durchbebenden Worte gesprochen, als eben so mächtig, wie freudig gerührt derselbe Chor wieder einfällt „das Gebet des Gerechten dringt durch die Wolken" ꝛc. Damit ist der erste Abschnitt geschlossen, und mit dem — zweiten beginnt nunmehr die eigentliche Handlung, die in ihrer Vorstellung so lebendig hervortritt, daß die Gemeinde selbst gleichsam als die lei-

dend zuschauende Masse daran Theil zu nehmen scheint, und so sie auch eröffnet mit dem Chorale: „Kommt her, die ihr mühselig und beladen, so hat sein Mund die Sünder eingeladen, und sieh, nun kommen sie mit Schwert und Stangen" 2c. nach der Melodie „Herzliebster Jesu, wir sind hier". Dieser Inhalt des Gesanges beweist auch am besten, wie höchst schicklich und kunstthunlich die Verfasser jene Idee eines Oratoriums für, wahrhaft für die Kirche verwirklichten, und ich weiß kaum, was ich mehr loben soll, daß sie den Muth hatten, sich damit über ein Althergebrachtes der Form hinwegzusetzen und so gleichsam eine ganz neue Gattung von Oratorien-Composition zu realisiren, wenigstens einzuleiten, oder die Art und Weise selbst, wie sie diese neue Schöpfung ins Leben riefen und als ein musterhaftes Bild solch neuer Gattung hinzustellen wußten. Ein Doppelchor der Wächter, die Jesum suchen, und Stimmen von oben (Sopran und Alt), führen zum Grave, in welchem Jesus spricht: „Die Stund ist da", und ein Uebergang aus G- in E-Dur, eben so natürlich als mächtig, wirkt, daß die ganze Herrlichkeit des Tags wie der wolkenreine Himmel vor dem wonnetrunkenen Blicke

unseres Seelenauges aufgeht. Der Verrath ist geschehen; ein Gefühl gar sonderbar gemischter Art, Abscheu und Mitleid, Freude und Schmerz, Hoffnung und Verzweiflung durchzucken gleichzeitig unser Innerstes, und in diesem dunkeln Gewühl von Empfindung auf Empfindung, in diesem unablässig tobenden Meere von Vorstellung und Ahnung wirkt tröstend endlich der meisterliche Chor (Largo C, C-Moll) Nr. 7 „Er wird wie ein Lamm zur Schlachtbank geführt", indem seine wehmüthig sanften, aber immerhin feierlichen und todeserweckenden Klänge unserm Herzen die Thränen auspressen, die der Ueberfüllung den heilsamen Ausgang gewähren, den sie vollkommen endlich noch findet in der ruhigen Betrachtung „Was hast Du, Herr, begangen" ꝛc. (Choral nach der Melodie „O Haupt voll Blut und Wunden"). Die Quasi-Antwort, welche vom ungetümen, wie in seinem Innern so aber auch in seinem Aeußern nur unbestimmten, sich seiner selbst nicht genau bewußten, blos wüthend wilden Volkschore (Allegro, 6/8, G-Moll) darauf erfolgt: „Er ist des Todes schuldig, und hat Gott gelästert" ꝛc., vermehrt das eigentlich Dramatische in der Handlung, indem sie Veranlassung wird, auch Pila-

tus (Baß) auftreten zu lassen mit der untersuchenden Frage: „Was hat der Mensch gethan?“ — welche eben so charakteristisch wahr zwei falsche Zeugen in drängender Imitation mit vorlauter Leidenschaftlichkeit beantworten, als nachgehends Jesus, seiner würdig, ernst, fest, offen, frei und ergeben in den Willen seines Vaters die Frage jenes Landpflegers „Bist du der Juden König?“ — in dem klaren A-Dur, woran unmittelbar in gleicher charakteristischer Schönheit, weil vertrauensvoller frommer Zuversicht sich anreiht der herrliche, glänzend einfache Chor der Bekenner und Jünger „Der Scepter seines Reichs ist ein ewiger Scepter“ rc. Man kennt die weiteren Handlungen jenes großen Augenblicks, und zu einer so effektvoll wirkenden, wahrhaft dramatischen Scene sie hier dem Dichter wie Componisten Veranlassung geben, so haben Beide doch in der Lösung ihrer schwierigen Aufgabe auch nicht einen Augenblick, nicht bei einem Worte oder Tone, viel weniger bei einem Gedanken vergessen, daß ihre Wiedergabe, ihre Darstellung nur eine rein kirchliche ist, und diese Stelle des Werks (Chor mit Solostimmen, Terzett rc.), die in anderer Deutung, Verwendung und Durchführung das schönste, kraftvollste Motiv eines

glänzenden Opernfinale's abgeben könnte, eben ist es, welche mit einer Gewalt der, der Erinnerung siegreich entwundenen, tönenden Verklärung auf unser ganzes Gefühls- und Vorstellungsvermögen eindringt, daß keine andere Art von Charfreitagsfeier — behaupte ich — sei es Rede oder Gebet, mit einer gleichen, ja auch nur ähnlichen, für den Tag gebührenden, frommen Innigkeit und erhabenen Gedankenreihe uns zu erfüllen vermag. Ich durchschaue noch einmal die Stelle; mit Nr. 14, dem tief erschütternden Chore „Wehe, die ihr Zion bauet mit Blut" &c. schließt sie; alle Kraft meines Geistes wende ich an, ihren Eindruck mir zu vergegenwärtigen: ja — es ist eine feierlich erhabene, eine kirchlich große Scene. Schneider muß begriffen haben, in seiner ganzen Heftigkeit, den Kampf zwischen höherem Willen und irdischer Leidenschaft, zwischen Schuld und frommer Liebe, zwischen rasendem Rachedurst und dem zerknirschenden Gefühle hinsinkender Ohnmacht, zwischen Liebe und Haß, Wahrheit und Lüge, Wollen und Nöthigung, Freiheit und Sclaverei, Ordnung und Zügellosigkeit, Gesetz und freier Willkühr, ja zwischen Himmel und Erde, Tod und Leben hier und dort, der in Gethsemane in

jener Stunde mit einer Heftigkeit und aus einer unbewußten wie bewußten Nothwendigkeit gekämpft wurde, wie bei keinem andern Ereigniß der Geschichte, sonst konnte er so nicht schreiben hier, nicht eine Musik schaffen, die mit solch' vollem Maaße der Empfindung unser ganzes Ich durchdringt; — und das ist ein Moment, welches jedes einseitige Eingehen in die blos technische Form, die allerdings wohl dem blos mathematisch oder vielmehr contrapunktisch musikalischen Auge, wie ich auch schon in der Einleitung andeutete, oft etwas überraschend und räthselhaft erscheint, weit von sich ablehnt. — Mit Nr. 15 beginnt, nach abermals eingelegter, hieher passender Rede, der dritte Hauptabschnitt; die Leidenschaft hat gesiegt und der Haß über die Liebe; der Heiland ist dem Volke zur Kreuzigung übergeben worden, und in dieser Vorstellung eröffnet die Gemeinde den neuen Abschnitt mit dem Chorale „Sie führen dich zum Todesgang" nach der Melodie „Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir", woran sich unmittelbar ein zweistimmiger Chor der Frauen Juda's reihet der den bittersten Schmerz athmet in edelster Weise, aber um der Grundidee und des Hauptfarbetons des ganzen Werks willen stets umklun-

gen wird von dem tröstend sanften Getön der Instrumente. Im Grave, unter Blasinstrumentenbegleitung wie in einem feierlichen Lichtglanze, ruft Jesus ihnen zu: „Weinet nicht über mich, weint über eure Kinder"; aber da drängen die beiden Marien sich aus der Masse hervor und entschuldigen im zart gehaltenen, rührenden Duett (G-Moll, 2/4, Andantino) ihren gerechten Schmerz, der in seinem höchsten Momente dann sich ausspricht in einem allgemeinen, harmonisch meisterhaft durchgeführten Chore der Bekenner Christi (Grave molto, C, F-Moll) „Verbirg dein Antlitz, Sonne" ꝛc., auf welchen, wie hingerissen zum reinsten Mitgefühl, wir wieder einstimmen in den Choral „Erlöser wie geduldig erträgst du Marter und Bande" ꝛc. nach der Melodie „O Lamm Gottes unschuldig". — Den vierten und letzten Hauptabschnitt, der jetzt nach einer Redepause mit Nr. 21 folgt und bis zum Schlusse führt, eröffnet ein anziehendes Männerquartett (Allegretto, 6/8), das nach kurzem Vorspiel von C-Dur nach E-Moll als der Haupttonart der modulatorisch viel wechselnden Verspottungsrohheit gefühlloser Herzen fortschreitet, worauf im Grave die acht Takte der Stimme Jesu zu stets festgehaltener Harmonie benann-

ter Blasinstrumente die Erhabenheit des Leidenden um so großartiger in den Worten hervortreten lassen: „Vater, vergieb ihnen, denn sie wissen nicht, was sie thun". Einen tiefen psychologisch-ästhetischen Scharfblick offenbart hier der Componist dadurch, daß er, ungeachtet der Todesnoth des Erlösers, den Satz aus der reinsten Tonart C-Dur in die noch hellere E-Dur übergehen läßt, denn Christi, des Heilandes Hinsterben dürfen wir nicht denken als ein Kämpfen mit bewältigendem Schmerz, sondern als den reinsten Akt der Verklärung. Jede scharf dissonirende Mollharmonie hätte den eigentlichen Ausdruck hier verfehlt, so nahe ihre Wahl für den Augenblick des Todeskampfes zu liegen scheint. Auch der Dichter tritt dieser Art der Auffassung jenes Augenblicks erläuternd entgegen, wenn er alsobald Johannes bewundernd mit den Worten einführt: „So sieht der Tod Dich, wie Dich das Leben sah" ꝛc., und der Componist hat abermals mit außerordentlich richtigem Judiz sie ihn — wie soll ich sagen — in einem frohen Jammer gleichsam aussprechen lassen, denn von jener Bewunderung konnte doch der Schmerz auch nicht getrennt seyn, den Johannes um das Leiden wie über die Trennung

Christi empfinden mußte. Nach Jesu Worten darauf: „Siehe, das ist dein Sohn" 2c. leiten die Streichinstrumente (in Fis-Moll, Andante, C) zu der Arie Maria's: „Du bist vom Himmel gefallen, du schöner Morgenstern meiner Liebe" 2c., worauf Jesus ruft die Herz durchbebenden Worte: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?" — Der Choralgesang der Gemeinde nach der Melodie „Herr Jesu Christ, meines Lebens Licht" spricht sein Gefühl über den Schmerz der Mutter aus. Eine klare, vollwichtige, obschon kurze Fuge (die erste bis dahin, aber zuerst auch nöthige und durch die Darstellung gebotene) führt charakteristisch diesen Ausdruck zur Vollendung. Jesus nimmt Abschied mit den Worten „Es ist vollbracht!", die auf drei halben und einer ganzen Note kräftig hervortönen über der E-, A- und so klaren C-Harmonie der Blasinstrumente, welche letztere fortgehalten wird durch einen erschütternden Paukenwirbel. Der Chor wiederholt aufjauchzend die Worte; Magdalena frohlockend und doch auch mit dem Ausdruck der Verzweiflung dazwischen: „Nicht Wort der Schmerzen, Jubel der Vollendung ist's!", und Johannes (Baß): „Siehe, überwunden hat der Held in Israel!" Maria:

„O Liebe, stark ist dein Wille wie der Tod!" Dazwischen immer „Es ist vollbracht!" vom einfachsten Chor ohne alle Wiederholung. Des römischen Hauptmanns Zustimmung: „Wahrlich, er ist Gottes Sohn!" nimmt der umstehende Chor in gleicher Einfachheit und Kürze auf; wir selbst noch in Aller Vorstellung machen unserem überfüllten Herzen Luft durch den Choral „Es ist vollbracht! so tönt hernieder vom Golgatha" ꝛc. nach der Melodie „Du bester aller Menschenkinder", und ein Chor, hehr und schön, der gegen Ende in eine gewaltige Fuge, voll Kraft und Majestät, übergeht, und dann wieder einen anbetungsvollen vierstimmigen Choral aufnimmt, beschließt den Akt, der nicht vollendeter unserm, mit frommer Wehmuth und himmlischem Entzücken darauf haftenden Seelenauge vorgeführt werden konnte. Und so bleibt mir zum Schluß auch nichts mehr zu bemerken übrig, als — mag das treffliche Werk noch so sehr von den gewöhnlichen Formen des Oratoriums abweichen, mag es selbst als Oratorium für die Kirche Eigenthümlichkeiten an sich tragen, die dem Befangenen für den ersten Augenblick Bedenken erregen: seinen Zweck, seine Aufgabe, zu verherrlichen jenen Tag der Vollendung in

Christo durch die Kraft der Musik, welche doch die einzige wohl ist, die von der Kunst uns gebo= ten wird, unmittelbar aus uns herauszutreten in den Kreis der reinen Geisterwelt, — diese Auf= gabe löst es gewiß, löst es vollkommen, und sind wir darum Dank schuldig seinen Gebern, so werden wir solchen auch zu bethätigen wissen durch reiche Theilnahme. Ein kurzes Vorwort des Componisten belehrt uns über Anwendung des Werks in dem Concertsaale.

2.

Fünfte Sinfonie

(C-Moll)

von

Louis Spohr.

Es entstand diese Sinfonie unsres großen, genialen Spohr zunächst durch eine Aufforderung, welche im Jahre 1836 an ihn erging, ebenfalls an der damals von Wien ausgeschriebenen Preisconcurrenz Theil zu nehmen, welcher er aber nicht nachkommen konnte, und wofür er später, im Jahre 1838, dann diese Sinfonie, und gleichfalls zwar in Folge einer an ihn erlassenen ehrenvollen Einladung, für die Concerts spirituels in Wien componirte. Werk und Meister fordern und veranlassen wohl, daß wir hier, bei der Anzeige derselben nun, etwas länger verweilen.

Die reine Instrumentalmusik, werde sie von einem oder mehreren Organen zugleich erzeugt, kann nicht, wie die Vokalmusik, einem für sich

schon klaren Verlauf von Vorstellungen nachgehen, sondern ist mehr an das abstractere Empfinden überhaupt verwiesen, das sich dann auch nur in einer sehr allgemeinen Weise darin auszudrücken vermag. Die Hauptsache dabei bleibt daher stets das rein musikalische Hin und Her, Auf und Nieder der harmonischen und melodischen Wendungen, das gehindertere, schwerere, tiefer eingreifende und einschneidende, oder das leichte, fließende Fortgehen, die Durcharbeitung einer Melodie nach allen Seiten der musikalischen Mittel, das kunstgemäße Zusammenstimmen der Instrumente in ihrem Zusammenklingen, ihrer Folge, ihrer Abwechslung, ihrem sich Suchen und sich Finden, ihrem Bekämpfen, Besiegen und Unterliegen, Herrschen, Triumphiren und Klagen, kurz was wir Instrumentation (nicht Instrumentirung) nennen. Daher auch die unendlich größeren Schwierigkeiten, welche solche vielstimmige reine Instrumentalcompositionen vor jeder bloßen Vocalcomposition bieten, denn jedes Instrument hat seinen eigenthümlichen Charakter, von dem es niemals abweicht, und der sich niemals unmittelbar der Besonderheit eines andern Instruments anfügt, so daß nun sowohl in Rücksicht auf das Zu-

sammenklingen vieler Instrumente der verschiedenen Gattungen, als auch für das wirksame Hervortreten irgend einer besondern Art, z. B. der Blas- oder Saiteninstumente, oder für das plötzliche Herausblitzen von diesen oder jenen Tönen und für die wechselnde Aufeinanderfolge der aus dem Gesammtchor hervorgehobenen Klänge große Kenntniß, Umsicht, Erfahrung und eine reiche Erfindungsgabe nöthig ist, damit in solchen Unterschieden, Veränderungen, Gegensätzen, Fortgängen und Vermittelungen eben auch ein innerer Sinn, eine Seele und Empfindung nicht zu vermissen sey, ohne welche eine musikalische Leistung niemals in das Bereich wirklicher Kunstwerke gerechnet werden kann; und daher denn endlich auch das d r a m a t i s c h e E l e m e n t, welches wir von solchen polyphonischen Instrumentalsachen, unter denen die Sinfonie als die höchste und erhabenste Schöpfung dasteht, fordern, wodurch, ungeachtet der Abstraction der Wahrnehmung, aus der Allgemeinheit des dargestellten Objekts das Ganze uns wie eine dialogisirte Rede über irgend einen Hauptgegenstand, Vorstellung oder Gefühl erscheint, in welcher Charaktere zu Charakteren treten, theils der Charakter der einen Art von

Instrumenten sich bis zu dem Punkte fortführt, wo der Charakter der andern Art indicirt und vorbereitet worden ist, theils ein Instrument dem andern eine Erwiederung giebt oder das hinzubringt, was gemäß auszusprechen dem Klange des vorhergehenden nicht vergönnt war, so daß hierdurch in der zugleich anmuthigsten und schönsten Weise eine Art Zwiegespräch, eine parlamentarische Debatte gleichsam des Klingens und Wiederklingens, des Beginnens, Fortführens, und Ergänzens, des Streitens, Kämpfens und massenhaftigen allgemeinen Uebereinstimmens entsteht. Freilich kann es einem Componisten bei Gestaltung solcher Werke, unbekümmert um tieferen geistig-emphatischen Gehalt, auch blos um die rein musikalische Struktur seiner Arbeit und um das blos geistreiche einer gewissermaßen musikalischen Architektonik darin zu thun seyn; allein wie nach solcher Seite hin die musikalische Produktion nur zu leicht, und leichter als jede andere künstlerische Produktion, etwas sehr Gedanken- und Empfindungsloses werden kann, das keines auch noch so tiefen Bewußtseyns der Bildung und des Gemüthes bedarf, begreift Jeder auch ohne unsere Andeutung und Versicherung. Eine polyphonische Instrumentalmusik

und Tondichtung muß neben jenem dramatischen Elemente episch und plastisch zugleich seyn: episch, indem sie eine ganze Welt von inneren Ereignissen und Handlungsweisen, Thätigkeiten unseres Gefühlsvermögens unserem Seelenauge vorüberführt, und plastisch, indem sie mit der Vollendung der anschauungsmäßigen Form doch auch Einheit, inneren wie äußeren Zusammenhang in jener mannigfach gestalteten Welt herrschen läßt. Wir sagen, daß die Sinfonie ein instrumentalisches Drama sey, das aus drei, vier verschiedenen Theilen, jeder mit seinem besonderen Charakter, bestehe; aber unter diesen verschiedenen Charakteren muß doch auch eine gewisse Nothwendigkeit bestehen, der sich alle willkührliche Laune etwa streng unterordnet. Wir sagen, daß die Sinfonie gewissermaßen eine Oper der Instrumente sey, in welcher diese sich von einander scheiden, gleichsam wie einzelne Personen je nach ihrem verschiedenen Charakter; aber das Ganze muß doch auch wieder ein Band, ein inneres wie äußeres Band umfassen, dessen kleinste Schlinge nicht gelöst werden darf, ohne auch nicht zugleich das Ganze zusammenfallen zu lassen zu einem sinn-zerrissenen Chaos. Die Adhärisation von Inhalt und Form, der Nexus

zwischen den einzelnen Momenten der Entwickelung und äußeren Bildung, die epische Vollendung dort und die plastische Einheit hier, dürften vielleicht nirgends in der musikalischen Dichtung als strengeres Gesetz hervortreten, als eben im Fache der Sinfonie. Und diesen Maaßstab angelegt, aus so weiten oder — wenn man will — auch engen Gebieten unserer Theorie er hervorgeholt zu seyn scheint, und wie mit ihm gemessen die meisten Bestrebungen der neueren Zeit in jenem Fache doch nur als sehr wenig gelungene Versuche erscheinen möchten, müssen wir, unbekümmert um allen Widerspruch und woher er kommen mag, diese Sinfonie Spohrs als ein wahrhaftes Meisterstück seiner Art erklären. Hier ist Einheit im Ganzen und Mannigfaltigkeit im Einzelnen, nach Idee und Erscheinung; Einheit im Objekte, Einheit in der Darstellung, Mannigfaltigkeit in den Vorwürfen und Mannigfaltigkeit in den Charakteren; hier ist Symmetrie auch, welche in gehöriger Ebenmäßigkeit und Durchbildung die Formen auch erscheinen läßt dem ordnenden Verstande, während die Harmonie wieder unter Leitung eines tief gebildeten Schönheitsgefühls das Ungleichartige, doch Verwandte, wohlgefällig zu-

sammenreiht zu einem hinreißenden Strome; hier ist Klarheit und Reinheit, Licht und eine durchsichtige Helle in Gedanken und Empfindungen, ohne der Neuheit und Originalität der Erfindung wie Ausführung auch nur im mindesten zu schaden; und hier endlich ist auch eine Kunstwahrheit in Ausdruck und der verschönernden Verwendung seiner Mittel, ohne daß auch nur eine Wendung auch nur unnatürlich oder sonst dergleichen erschiene. Da paart Kraft und Zartheit sich in ergreifender Melodie, Größe und Einfachheit in der harmonischen Ausführung, Adel und Liebreiz in der Modulation, Würde und Anmuth, charakteristische Bestimmtheit und milde Verschmelzung in der Verwendung der instrumentalischen Mittel, und da endlich ist Ernst und Bewußtseyn auch des Wollens und Empfindens.

Wie auffordernd gewissermaßen den ganzen Instrumentenchor zu gemeinsamer Betrachtung und Unterhaltung über einen Gegenstand, beginnen in dem reinen, unschuldsvollen C-dur (Andante), nach Vorschlag des Grundtons, als der unerläßlichen Basis, auf welcher alles Weitere fortgebaut werden soll, von Seiten der Bässe, die Violinen ihr Motiv, und zufrieden mit der Ein-

ladung lassen auch bald die Blasinstrumente sich hören und wollen geneigt seyn zu eifrigster Theilnahme; doch will ihnen das Thema, scheint es, das jene vorschlagend anstimmen, nicht gefallen, und bereits lassen einige Blasinstrumente (Flöte und Clarinette) wenigstens andeutend andere Motive und Gedanken hören, zu welchen bald die Violinen den Grundcharakter auffinden, und die nun wirklich auch nach und nach, mit Eintritt des Allegro (C-moll, 9/8 Takt), in ähnlicher Weise zum Grundtypus erwählt werden für alle nachfolgende Betrachtung. Soll ich ihren Sinn angeben und versuchen, den Tönen ein bestimmtes Wort zu leihen, die so mächtig in unser Inneres eingreifen und doch so unbegreiflich unserem Geist erscheinen?

„Unendlich groß ist Gottes Güte,
Und trifft das Leben auch ein Schmerz,
So denke stets, daß er es hüte,
Der liebet nur und kennt dein Herz"

Das — glaube ich — fasse ich recht der Klänge Sinn, ist des ganzen ersten Satzes ernster Inhalt, der mit aller seiner Zuversicht wie mit allen seinen Zweifeln, mit aller seiner Hoffnung, mit seinem Glauben wie mit all' seinem Fürchten und Sorgen hier weiter ausgeführt wird

bis durch den gesammten Kreis seiner Ideen-Association und doch in klarster Ueberschauung.

„Doch so viel Liebe zu ermessen,
Sey stets auch unsre größte Pflicht.
Der Herr hat unser nie vergessen,
Vergessen wir auch seiner nicht."

Und wirklich auch stimmt in solch' andachtsvoller, frommer Weise der Componist den zweiten Satz, sein Larghetto (As-dur, C-Takt) an, wo, in der Mitte ungefähr, der Blaschor durch seine ostinirten, ich will nicht sagen Tremolo-Figuren sich ordentlich zu freuen und Beifall zuzurufen scheint über diese edlen Gedanken, welche das Quartett mit eben so viel Beharrlichkeit als Uebereinstimmung und Glaubensmuth vorträgt. Und (dritter Satz, Scherzo, C-dur 3/4 Takt) —

„Blick' doch, mein Geist, in jenes Leben,
Zu welchem du erschaffen bist:
Fühlst' überall dich nicht umgeben
Mit Freud', selbst wo ein Leid noch ist?"

Drum (letzter Satz, Presto, C-moll, C-Takt) —

„Getrost, auch selbst zur Zeit der Schmerzen:
Gott leitet uns in Noth und Glück;
Und diese Wahrheit stets im Herzen,
Sind stark wir, treff' uns welch' Geschick."

Möge Andern der Versuch mißlungen scheinen; bei mir waren es keine andern Gefühle und Gedanken, welche der volle Genuß dieser Sinfonie hervorrief, und Tonart wie Taktart, Modulation wie Stimmführung, Anlage wie Ausführung des Werks entsprachen denselben auch, wie durch die Erfahrung die Theorie solche schon längst charakterisirt hat. So liegt aber die Einheit der Tondichtung wie ihre ganze poetische Gestaltung auch klar vor Augen, und lasen oder hörten wir irgendwo, daß das Scherzo, der dritte Satz, nicht recht und allgemein genug ansprechen wollte, so lag sicherlich die Schuld nur an der Aufführung, welcher freilich in diesem Satze einer der schwersten Vorwürfe geboten wird. Wenigstens habe ich noch keine reine Instrumentalmusik gesehen und gehört, welche ein in seinen Charakteren so sehr und bestimmt abgeschiedenes dramatisches Element in sich geborgen hätte, als eben dieses Scherzo. Das ist ja aber, wie wir oben bemerkten, eins der wesentlichsten Erfordernisse an eine polyphonische Instrumentalmusik, an eine Sinfonie. Neckend und scherzend lassen die Saiteninstrumente wie im lustigsten Zwiegespräch sich aus über die kümmernden Betrachtungen, welchen die Blasinstru-

mente in ruhig melodischer Haltung sich hingeben. Wohl ist unser Seyn in des gütigen Gottes Hand, aber schwer doch auch das kurze Leben; ach was sollen wir sorgen, da ein Anderer, ein Allgütiger, Allmächtiger für uns sorgt, ohne dessen Willen ja kein Sperling von einem unserer Dächer fällt. Heiter hinaus geblickt in die Ferne, und wer bei solcher Zuversicht noch den Kopf hängen lassen will, den lachen wir keck und kühn im froheſten Muthwillen aus.

Was in formeller Hinsicht den Componisten von heute vielleicht noch an dieser Sinfonie auffallen möchte, ist die öftere Wiederholung der Hauptgedanken und Motive. Sie dürften nach allem Vorhergehenden meinen, daß hier zu sehr auf Kosten der Mannigfaltigkeit das Gesetz der Einheit bewahrt worden sey. Allein ich glaube, daß Spohr eben in diesem Punkte eine große Kunst der Durcharbeitung seiner Gedanken offenbart hat, und eben darin auch die so zu sagen plastische Vollendung dieser Tondichtung, als welche die Sinfonie in Wahrheit erscheint, zum Theil gesucht werden muß. Die Schmetterlingsreise von Blume zu Blume, in der unsere heutigen und darunter selbst die begabtesten und berufensten Componisten mehren-

theils sich gefallen, und die Freude, welche sie daran haben, nur mit vollem Honigleibe wieder heimzukehren in die enge Zelle, ist eine sehr gefährliche Reise, eine gar falsche Freude. Unsere Kunst erfordert einmal, bei der Flüchtigkeit ihres Materials, der öfteren und möglichst öftersten Wiederholung, wenn sie wirken soll, und der Componist ist sicher schon verloren, der dieser Forderung nicht nachgiebt oder nachzugeben weiß. Zum Beleg könnte ich hundert Beispiele für eins anführen. In jeder andern Kunst genügt der eine Moment, um dem Ausdrucke auch sofort den Eindruck folgen zu lassen, ist Wiederholung sogar ein Fehler, denn der Inhalt jenes Moments wird uns in einer Weise und in einem Stoffe geboten, welche Geist und Sinn zu ruhiger Betrachtung festzuhalten vermögen; aber nicht so in der Musik, die in ihrer ätherischen Luftgestalt die beweglichste aller Künste ist; hier muß an die Stelle der zur Betrachtung nöthigen Ruhe die lebendige Wiederholung treten, damit der Geist Gelegenheit und Zeit hat, sich mit dem Inhalte des Stoffes recht vertraut zu machen, diesen, wie der Destillateur seine Wasser, gleichsam bis zum einzigen Ueberbleiben seines geistigen Ichs zu verarbeiten.

Die gemischten Taktarten, welche besonders im ersten Theile zu wiederholten Malen vorkommen, wo häufig der Dreivierteltakt in so fern zu dem Neunachteltakte tritt, als dieser von diesen, jener wieder von andern Instrumenten beobachtet wird, bieten für die Ausführung der Composition zwar wenig oder gar keine Schwierigkeiten, zumal selbst die Direktionsaccente ein und dieselben bleiben; allein in rhythmischer Hinsicht tragen sie doch eine hohe Bedeutung, und die charakteristische Zeichnung der verschiedenen Parthien erhielt dadurch eine sehr helle, lichte Färbung, indem die drei rhythmischen Schläge des Neunachteltaktes weit bestimmter und schärfer hervortreten, als die des Dreivierteltaktes, auch der rhythmische Fluß und Schwung jenes ein viel lebendigerer und erregterer ist, als bei diesem, und dadurch unläugbar die individuelle Verschiedenheit der instrumentalischen Subjektivitäten eine größere Bestimmtheit erhält, was von Wichtigkeit ist, da auf dieser Verschiedenheit eben das dramatische Element zum großen Theile beruht, das durchweg eine Sinfonie zu beleben hat.

So bleibt mir zum Schluß nur noch der Wunsch übrig, daß der hohe Genuß, das selige Vergnügen, welches mir diese Sinfonie berei-

tete, recht vielen Freunden der Tonkunst zu Theil werden möchte, und daß die deutsche Meisterschaft, dieses klassische Künstlerthum, welches der geniale Vater Spohr darin mit eben so viel Herz als Verstand, mit einem eben so tiefen Durchdringen der Kunst als solcher, wie glücklichen Begreifen der Zeit, mit eben so viel Sinn als Geschmack niederlegte, unsern Kunstjüngern zu einem Muster dienen möchte, welchen Weg sie wenigstens einzuschlagen haben, um mit Gottes Hülfe endlich gelangen zu können zu dem Parnaß, an dessen Stufen heutiger Zeit nur zu häufig die Talente herumzuschwirren vermeinen, ohne doch auch nur einmal den Fuß auf die Schwelle zu setzen.

Die ganze Partitur füllt 156 Folioseiten in schönstem, splendidem Druck. Das sämmtliche Instrumentale besteht nur aus: Saitenquartett (wobei aber das Violoncell stets selbstständig wirkt), zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Clarinetten, vier Hörnern, zwei Fagotten, zwei Trompeten, drei Posaunen und Pauken, und ist also ziemlich von jedem ordentlichen Orchester vollständig zu besetzen, daß sich denn auch dadurch überzeugen mag, welche wunderbare Wirkungen sich hervorbringen lassen ohne Ophicleide und den übrigen neueren orchestrischen Firlefanz.

3.

Lobgesang.

Eine Sinfonie-Cantate nach Worten der heiligen Schrift

von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Wir erinnern uns des außerordentlichen Aufsehens, das diese Composition machte, als sie zum erstenmale in Leipzig unter ihres Schöpfers eigener Leitung aufgeführt wurde. Der Beifall und die Bewunderung waren um so merkwürdiger, als sie nicht etwa blos von der Menge ausgingen, sondern Priester und Laie mit gleich großer Begeisterung darin einstimmte. Ja ich darf wohl gestehen, daß selbst Männer, von denen hinlänglich bekannt ist, nicht allein wie weit überhaupt sie von jedem unbedingten Lob entfernt stehen, sondern wie sie auch in dem speciellen Falle, gegenüber von dem Componi-

sten dieses Werks, keineswegs zu denen gehören, welchen eine Art Gewohnheit schon gewissermaßen gebietet, schön und vortrefflich zu finden Alles, was nur irgend aus dieser und solcher Quelle hervorgegangen, und blos aus dem einfachen seichten Grunde, weil es daraus hervorgegangen: — ich darf wohl gestehen — sage ich — daß selbst solche Männer damals mit einer Wärme, einem freudigen Enthusiasmus über das Werk an mich schrieben, wie ich mich eines ähnlichen Vorgangs von Ihnen kaum erinnern konnte. Einen dieser Briefe ließ ich auch in öffentlichen Blättern abdrucken. Man wird deß gedenk seyn. Daß die Erwartung der musikalischen Welt dadurch auf das Höchste gespannt werden mußte und insbesondere jeder theilnehmendere Kunstfreund darnach dem Erscheinen des Werks nicht anders als mit wahrhafter Sehnsucht entgegen sehen konnte, leuchtet um so mehr ein, als nicht wenige unter eben jenen gleich verständigen als unpartheiischen und daher glaubwürdigsten Stimmen diese Composition geradezu für die beste, schönste, gelungenste und großartigste erklärten, welche Mendelssohn je geschaffen, und als jeder Umsichtige begreift, wie Viel mit einem solchen Worte gesagt war,

wie gewagt entweder oder wie gewichtvoll und wahrhaft Großes verheißend ein solches Urtheil erscheinen mußte. Vorliegend nun ist wenigstens ein Theil des Verlangens befriedigt, indem die Verlagshandlung, welche außerdem noch das Werk in Partitur und Stimmen auszugeben verspricht, damit zum mindesten den Clavierauszug davon hat erscheinen lassen; und unterfange ich mich sofort, darnach das mehr oder minder Wahre jener von Hörern des Werks zum Voraus in so hehrer Begeisterung ausgesandten Urtheile zu prüfen, so verkenne ich die Größe des Unternehmens nicht, da — wie gesagt — es gewichtige Stimmen, theilweis große Herzen und Köpfe waren, von denen diese Urtheile ausgingen, und nicht allein aus einem Clavierauszuge überhaupt sich nicht mit völliger Gewißheit die Wirkung einer Orchester-Composition ermessen läßt, sondern außerdem auch in allen Dingen des Klanges, und wäre dem Leser die höchste Kraft der Illusion gestattet, das Auge für sich niemals den Sinn des Ohres zu ersetzen vermag; und will daher den verehrlichen Leser ausdrücklich gebeten haben, alle Meinung, welche ich in der Beziehung nunmehr hier niederlege, nur als meine individuelle An-

sicht zu betrachten, und dabei stets den Standpunkt zugleich festzuhalten, von welchem aus das Werk anzuschauen mir gestattet war, um so mehr, als in Wahrheit die ganze Erscheinung eine für die Kunst und selbst ihre Geschichte höchst wichtige, merkwürdige ist, über welche ein hinlänglich freier Austausch der Gedanken, Ansichten und Ideen erst die volle, klare Gültigkeit des Urtheils erzeugen kann: eine Thatsache, an welche sich alle meine folgenden Betrachtungen schicklichster Weise anknüpfen.

Ich nenne die Composition eine selbst für die Geschichte unsrer Kunst höchst merkwürdige, wichtige Erscheinung: sie ist diese, in sofern sie eine ganz neue Kunstform begründet. Es mag dies folgende Beschreibung ihrer sowohl mehr äußeren als inneren Anordnung und Einrichtung darthun. — Als ich die erste Nachricht von der Composition und ihrer Form erhielt, erwartete ich darin eine Art Nachfolge oder nuancirte Nachbildung von Beethovens bekannter neunter Sinfonie; allein nicht einen Zug davon von näherer Verwandtschaft mit dieser trägt dieselbe an sich; vielmehr erscheint hier der Instrumental- oder eigentlich symphonische Theil, der in drei Haupt-

säße, ein Allegro maestoso e vivace, ein Allegretto agitato und ein Adagio religioso, zerfällt, gewissermaßen als eine ausgearbeitete Ouverture von der folgenden Cantate, die nun aber nicht etwa in Form der gewöhnlichen Ouverturen entweder blos aus den Hauptmotiven dieser zusammengesetzt wurde oder gleichsam einen Elenchus von dieser Cantate als dem Hauptwerke bildet, sondern die — wenn ich mich so ausdrücken darf — in dieser dargestellten Ideen schon im Voraus vollständig, nur mit andern Mitteln, dasselbe Bild, in allen seinen Detail's, nur mit andern Farben, und so treu zwar giebt, daß wir in dem zweiten Gemälde so zu sagen auf ein Haar hin die Charaktere und Hauptfiguren des ersteren wieder erkennen, indem das eigentlich charakterisch Auszeichnende an ihnen sich hier in denselben Zügen, ob nun mit Farbe oder Kreide gezeichnet, wiederholt. — Eine solche Symphonie-Form aber war, so weit ich die Geschichte kenne, noch nicht da. Beethovens neunte Sinfonie kann, was meiner Ausführung gar nicht mehr bedarf, schlechterdings nicht dahin gerechnet werden. Auch Dittersdorfs und Consorten Sinfonien en programme tragen nicht entfernt einen Moment

des Vorgangs in sich, denn sollte hier auch das Objekt der instrumentalen Darstellung gewissermaßen an eine durch das Wort näher bezeichnete Idee gebunden werden, so fehlte — was der erste flüchtige Blick in das innere Wesen vorliegender Composition darthut — ihnen dennoch diejenige Einheit zwischen Wort und Ton, zwischen Willen und That, welche hier, selbst abgesehen von der äußeren formellen Zuthat des Gesanges, ein so wesentliches auszeichnendes Merkmal der ganzen Kunstform abgiebt. Ich will versuchen, das Object, das Mendelssohn diesem seinem Tongebilde vorgesetzt zu haben scheint, in einem paar Worten auszudrücken. Es dürfte der allgemein dogmatische Gedanke seyn: „Gott ist allmächtig, und Alles, was um uns ist, was geschieht, ist seiner Ehre und seiner Güte voll, wofür wir in frommer Ergebenheit ihm danken und ihn loben müssen". Dies ist die Idee, die mir unverkennbar herauszutönen scheint aus dem Theile der Sinfonie, und die sich wiederholt dann auch ausspricht in dem Theile der sogenannten Cantate. Und wo nun finden wir in unsrer gesammten Sinfonien-Composition, von ihrem ersten Schöpfer Haydn an, ja ich möchte sagen, so lange wir einen

selbstständigen freien Instrumental-Orchester-Satz besitzen, ein solch' Doppelgebilde ein und derselben Idee wieder? — Soll in dieser Beziehung nur von der Möglichkeit der Schöpfung die Rede seyn, so scheint mir solche allein in Spohrs Sinfonie „die Weihe der Töne“ obzuwalten, wo demnach der vorangeschickte recitirende Commentar nur zu einer poetischen Ausführung des in der Sinfonie selbst Gegebenen hätte umgeschaffen und dann dieser ebenfalls als Cantate oder Hymnus hätte angehängt zu werden brauchen. Indessen blieb auch hier, was möglich war, noch gänzlich von aller und jeder Realität entfernt, und so müssen wir auch von da aus immer wieder zu der Behauptung zurückkehren, daß Mendelssohn hier eine völlig neue Kunstform ins Leben gerufen hat.

Damit — wie ich glaube — eine genügende und — so weit meine Kräfte zulassen — auch hinlänglich deutliche Erklärung über Wesen und Form der Composition gegeben, frägt sich nun aber, ob überhaupt auch der Geist und Leib unsrer Kunst eine solch' neue Gestaltung im Bereiche ihrer schöpferischen Formation gestattet? — Ich meines Theils meine — Ja, und nehme den Grund hiefür

unmittelbar aus dem Wesen des bildenden Stoffes, den die Musik wie die Poesie allein bei ihren Produktionen zu verwenden haben, wie aus dem Verhältnisse, in welchem diese beiderleien Stoffe, Ton und Wort, zu einander stehen. — Der Ton in seiner ätherischen Luftgestalt trägt, an und für sich, immer den Charakter der Unbestimmtheit, und künstlerische Gebilde, blos aus seinem Stoffe geschaffen, können stets nur und zum höchsten klar, niemals deutlich auf uns wirken. Daher führt die Musik ihre Darstellungen auch einzig dem Auge der Seele vor, und müssen die Gegenstände, welche sie dazu wählt, lediglich ganz allgemein, von diesem erfaßlich seyn. Das in jeder Hinsicht schon bestimmter bezeichnende Wort aber giebt der Wirkung auch die nöthige Deutlichkeit, spricht tönend nicht blos zur Seele, sondern zum Geist zugleich, und warum soll es nun nicht auch in angegebener, gleichsam wiederholender Weise erläuternd und bestimmter bezeichnend zu dem blos klaren Tone treten? warum sollte der Kunst nicht gestattet seyn dürfen, im helleren Lichte, im vom Geiste erfaßlicher Weise jetzt auf einmal auch aufzustellen, was vorher nur in dunkeln Zügen sie der Ahnung, dem gläubigen Ge-

fühle und der zudem nach Aufklärung verlangenden Seele vorführte? — Hat doch darin eben die Vocalmusik für sich eines Theils schon ihren Grund; und verlangt nicht die Natur unseres Seyns, der gänze Organismus unsrer geistigen und leiblichen Vermögen eine solche Doppelwirkung und Doppelgestaltung jedes Eindrucks von Außen? — Wenn nicht, warum gesellte sich dann z. B. die tastende Hand so gern und unwillkührlich zu dem Sinne des Gesichts? — Freilich ist für vorliegend speciellen Fall auch ein andrer Umstand wohl noch zu bedenken, und ich selbst deutete vorhin bestimmt genug an, daß die Form der vollständigen Doppelbildung sich schon aus der Wiederholung mancher äußerer charakteristischer Züge kund gebe; aber man fürchte nicht, daß solche Wiederholung selbst einzelner melodischer oder harmonischer Motive und Momente etwa ermüde oder ermüden könne, denn nicht allein daß unsere Kunst, um der Flüchtigkeit ihres darstellenden Stoffes willen, dergleichen Wiederkehr geradezu zur nothwendigen Bedingung ihrer Wirkung macht, sondern die Verschiedenheit des Organs auch, in welcher hier dieselbe sich darbietet, läßt jede Möglichkeit einer derartigen Ermattung des Gefühls

bei der wiederholten Anschauung sogar verschwinden. In Folge der Unbestimmtheit ihres bildenden Stoffes nämlich hat die reine Instrumentalmusik ganz anders zu zeichnen und zu malen, als die Vocalmusik. Verschwimmen und verschmelzen dort die Gestalten und Farben in einander, und erscheint deshalb daselbst Alles reicher, voller, kühner, so treten hier dieselben geschiedener, aber eben darum auch bestimmter neben einander, und Alles in den Formen ist einfacher, leerer und dünner zwar, aber eben deßhalb auch markiger und energischer. Aehnlichkeit oder Gleichheit in der Zusammenfügung einzelner Glieder und Figuren ändern dabei Nichts, und so wenig als in dieser Beziehung die Gleichheit der Zeichnung zwischen dem einfarbigen Kupferstiche oder Steindrucke und dem Oelgemälde, das denselben Gegenstand darstellt.

Und hieraus, aus all' Diesem — meine ich — beantwortet sich nun auch die zweite Frage nach der Wirkung eines solch' musikalischen Doppelgebildes, wie hier gegeben, von selbst. Was, im Tone für sich, zuerst klar, ahnungswürdig und glaubenskräftig vor die Seele blos trat, breitet, im Worte, mit faßlichster Deutlichkeit und der ganzen Kraft seiner Größe dann

seinen Inhalt auch aus, und ohne der Seele das Bild dadurch zu entziehen zwar, vor dem Auge des Geistes; alle Vermögen unsers Innern, alles Leben unsers geistigen Ichs, wir selbst in dem ganzen Umfange unsers Seyns werden in kühnster, edelster Steigerung und doch dann zugleich, in einem Momente auch von der einen Idee umfaßt: muß sie nicht, wenn anders ihr Gebilde wahr, unser ganzes Innere, unser ganzes Ich auch durchdringen, und um so gewaltiger, tiefer, vollkommener, je größer, mächtiger, erhabener die Idee selbst ist? — O ja! ich kann mir erklären jetzt, was ein Räthsel mir seyn wollte, daß eine Stimme nur herrschte in dem Urtheile über die Wirkung dieses Werks, und man erfüllt sehen wollte hier alle Bedingungen, welche zum nachhaltigen gemeinsamen Eindrucke einer musikalischen Leistung zu erfüllen nothwendig. Allerdings ist dazu unerläßlich auch, daß nicht allein vollkommene Uebereinstimmung herrscht zwischen dem Objekte der nach Seiten ihres bildenden Stoffes zweifachen Darstellung, sondern daß das Objekt der zweiten Darstellung auch, ungeachtet dieser das bestimmter bezeichnende, materiellere Wort zugleich dient, in einer gleichen Allgemeinheit sich bewegt, wie

das Objekt der ersten, welche nur solcher Allgemeinheit im Ausdrucke fähig. Jede dramatische Personificirung muß hier wegfallen, und welche Andeutung oder Annäherung in dieser Beziehung vorkommt — immer muß sie aufgehen in der einen allgemeinen Hauptidee; und hier — scheint es — ist der Punkt, wo, von da zur Beurtheilung der Composition selbst in so fern übergehend, als hiernach blos noch zu untersuchen seyn dürfte, wie weit Mendelssohn die, seinem nach Seiten der Form hin also vollkommen neuen Werke unterliegende und an sich in jeder Beziehung zu rechtfertigende Idee auch in der Ausführung wirklich erreicht hat, — wo (sage ich) der einzige Vorwurf eines Mißgriffs oder vielmehr einer Unwahrheit demselben gemacht werden könnte und dürfte.

„Symphonie-Cantate“ nämlich nennt er das Werk. Niemand wird bestreiten, daß die Wahl dieses Namens für die neu geschaffene Form sich ihm zunächst darbieten mußte. Indessen — ist die Cantate auch ein Gedicht lyrischer Gattung, ja jene Form derselben sogar, welche vorzugsweise ihre Bestimmung in der musikalischen Begleitung findet, so unterscheidet sie sich von jedem andern lyrischen Gedichte

gleichwohl und zunächst dadurch, daß sie, und obwohl aus einer Grundbestimmung des Gemüths und Geistes hervorgegangen, dennoch einen gewissen Wechsel verschiedener Empfindungen in sich aufnimmt, der mehr oder weniger eine vollkommen dramatische Scheidung von gewissen wirklichen oder eingebildeten Persönlichkeiten nothwendig macht, und solches Element müßte, in Betracht der nothwendigen Allgemeinheit der auch im Worte ausgesprochenen Vorstellungen und Gefühle, jener und jedweder Rechtfertigung der Form wieder durchaus hinderlich seyn, da diese — wie angezeigt — vor allen Dingen auf eine vollkommene Uebereinstimmung des Objekts in beiden hier mit einander verbundenen Darstellungsweisen, selbst nach seiner äußerlichsten, wie vielmehr inneren Wesenheit hin, sich stützt. Doch Mendelssohn muß, indem er die Texteswortе zusammensetzte, auch gar nicht gewillet gewesen seyn, eine eigentliche Cantate hier zu formen, sondern, der mit eben so vielem Scharfsinne als künstlerischer Originalität zuerst erfaßten Idee unwandelbar getreu, schuf er auch hier Nichts als blos einen — wie er im Titel sagt — Lobgesang, einen Hymnus im weitern Sinne des Worts, eine Ode, welche den ganzen Vor-

wurf dann bis dahin wieder aufhebt, daß blos der Name zurückblieb hinter der That, das Zeichen, das diese aussteckte, nicht die Wahrheit ihres Inhalts erfüllt.

Am deutlichsten wird uns dies werden, wenn wir mit letzterm selbst uns auch noch etwas vertrauter machen. Ich habe vorhin mit einem Paar Worten die Vorstellung und Idee anzudeuten gesucht, welche nach meinem Dafürhalten durch das ganze künstlerische Gebilde in seiner doppelten Weise unserem Gefühle wie unserer sonstigen geistigen Anschauung vorgeführt werden soll. Betrachten wir den ersten Instrumentalsatz, das **Allegro maestoso (B-dur C)**: ich meine nicht, daß eine sonderliche Einbildungskraft dazu gehört, in diesen kühnen und doch gemessenen Schritten, in diesen stets natürlich geordneten und doch immer auch energischen Bewegungen von Harmonie und Melodie, in dieser Entschiedenheit der stockirten und punktirten Noten eine gewisse Gegenwart allmächtigen Wirkens bildlich verwirklicht zu finden. „Gott ist allmächtig!“ — aber seine Allmacht zerstört niemals doch die innerste Ordnung der Dinge, die seine Allweisheit ist. Wunderkräftig und fest schreiten die Stimmen einher, aber niemals

doch gleiten sie aus der Bahn ihres natürlichen Kreises. Wahrlich! meisterlich durchgeführt sind die einzelnen Gedanken. Das Allegretto un poco agitato ($^6/_8$), das zuerst in G-moll anfängt, dann bald aber in einen Majore-Satz übergeht: wie lieblich und zart anschmiegend an Herz und Sinn bewegen sich seine, selbst wo sie tiefer einzugreifen scheinen in die Welt der Harmonie, dennoch einen melodischen Wohllaut und Schwung bewährenden Töne?! „Alles was zwischen Himmel und Erde ist, ist auch Gottes Güte und Liebe voll". Selbst wo eine neue Rückkehr in die erste Molltonart stattfindet, wo seufzend und klagend der dissonirende Vorhalt uns anhaucht, bleibt der ganze Satz diesem Grundcharakter getreu. Hat uns doch Gott auch lieb selbst im Augenblicke, wo mit Trübsal, Noth und Schmerz er uns heimsucht. Und für so viel Güte, Gnade und Wohlwollen dankt fromm, freudig und gerührt das Herz (Adagio religioso D-dur $^2/_4$). Auch wenn, wie das Gewitter am Himmel, drohend und zerstörend das Geschick über uns hereinbricht, seufzt wohl das Herz, doch steht alle Hoffnung immer noch fest auf Den, der uns geschaffen, und lebt, in freudigem Entzücken, seine Macht, Ehre und seine Weisheit. — Alle diese

Gedanken, Vorstellungen und Gefühle aber kehren in gleicher Folge wieder auch in dem zweiten Haupttheile des Werks, der sog. Cantate, und so treu zwar in der Zeichnung wieder gegeben, daß alle unwandelbaren Mittel zum Ausdrucke, welche unsere Musik sich bietet, unter geringen Modificationen dieselben bleiben, nur daß das erläuternde Wort und mit alle dem zwar, was mit ihm in näherer oder entfernterer Verbindung steht, noch dazu tritt, und welches die Wirkung dann auch eine innigere, größere, stärkere, überzeugende, unser ganzes Innere erfüllendere seyn läßt. So fängt die sog. Cantate an mit einem prächtigen, mannigfach nuancirten, aber dennoch einheitsvollen Chor (B-dur C) des Inhalts „Alles was Odem hat, lobe den Herrn" 2c., worin selbst die Figuren des ersten Satzes der Sinfonie sich deutlich wiederholen, und dem in annähernder Weise mit untermischten Chornachschlägen ein Sopransolo antwortet „Lobe den Herrn, meine Seele, und was in mir ist, seinen heiligen Namen", worauf der Chor wieder einfällt: „Lobe den Herrn" 2c. Hierauf ein Tenorsolo im Recitativ G-moll: „Saget es, die ihr erlöst seid durch den Herrn, die er aus der Noth errettet hat" 2c. mit dem rührend ergreifenden

Arioso: „Er zählet unsere Thränen" ꝛc., welchen Gedanken der Chor wiederholt, und der von einem Duett dann (Es-dur) und einer Art oratorischen Scene zu einer völligen Betrachtung über die allgemeine Güte Gottes ausgedehnt wird, bis der Chor selbst sich gleichsam auffordert zum Danke dafür und diesen darbringt in dem Chorale (G-dur) „Nun danket alle Gott", dessen erste Strophe im Capellstyle und zweite unter figurirter Instrumentalbegleitung gesungen wird, worauf ein Tenor- und Sopransolo, mit dem Danke auch das Lob verbindend, den schicklichsten Uebergang bildet zum Schlußchor „Ihr Völker, bringet her dem Herrn Ehre und Macht" ꝛc., der gleich von vorn herein, noch ehe er sich zur Fuge begiebt, als einen der originellsten Chorsätze sich gestaltet, indem nämlich der Componist jeder der vier Stimmen einen eigenen passenden Text zutheilt, sie alle imitatorisch nach einander auftreten, also durchweg jede selbstständig erscheinen läßt, ohne irgend doch einen canonischen oder welchen andern ähnlichen Satz dadurch zu bewirken, bis aus dem ganzen Kampf sich jene Fuge gleichsam wie von selbst herauswindet, der zum Schluß der erste Hauptgedanke

des ganzen Werks sich noch einmal in gehöriger kräftiger Breite anschließt.

Und so möchte denn auch ich mich der Ansicht und Ueberzeugung willig hingeben, daß in Wahrheit mit diesem Werke Mendelssohn eine Größe seines Genius offenbart hat, wie je eine seiner frühern Compositionen, und selbst den „Paulus" nicht ausgenommen, auch nur in Entfernung ahnen ließ. Wie wir dasselbe betrachten, hier ist, was selten noch und in solchem Maaße sich paarte, ein eben so großer, hehrer Geist, als kräftiger Leib, eben so viel künstlerischer Scharfsinn als musikalisch bildender Takt, ein eben so kühner Aufschwung der Ideen, als lautere Wahrheit der Darstellung, und was ich besonders noch hervorheben möchte: — ich kann mich irren, aber es soll ja auch nur meine Ansicht seyn, — mochten die musikalischen Enthusiasten und nach anderen Welten schmachtenden Neuästhetiker in den Werken Mendelssohns bisher noch so viel Stoff für die stereotypen Bilder ihrer künstlerischen Poesien finden, dem Musiker, der nicht über die Form hinauszugehen vermag, bis er auch Wahrheit in dieser entdeckt, und der durch solche Wahrheit erst meint zu einer tieferen noch gelangen zu können, —

diesem blieb immer ein Etwas an denselben noch fehlen, das aller andere Vorzug nicht zu ersetzen vermochte; indessen hier — glaube ich — kann, darf, und wird Musiker und Dichter, Priester und Laie, Künstler und Kunstfreund zufrieden scheiden; hier scheint mir ästhetische und musikalische (ächte) Wahrheit in Fülle, sehe ich in keinen jener kleinen alten (in mehren von M's. Ouverturen) Züge, die nur zu gern jugendlicher Unerfahrenheit oder Unbändigkeit zum Haltpunkt und zur Entschuldigung fratzenhafter Verzerrungen dienen sollten und mußten. Mögen über die Form an sich die Meinungen sich noch theilen: in diesem rein musikalischen Punkte hat Mendelssohn einen großen Sieg errungen über allen ihn wohlschon getroffenen Unglauben.

Den Clavierauszug, für welchen die Verlagshandlung, des schönen Drucks ungeachtet, nicht einen solch hohen Preis hätte ansetzen sollen, insbesondere noch anlangend, so sey bemerkt, daß für den Symphonie-Theil derselbe vierhändig arrangirt worden ist, und erst mit Beginn der sog. Cantate eine zweihändige Begleitung eintritt. — Die Dedication des Werks, welches jenes herrliche, auch auf seinen Inhalt

tiefbezügliche Lutherische: „Sondern ich wöllt alle Künste, sonderlich die Musika, gern sehen im Dienste des, der sie geben und geschaffen hat“ — als Motto an der Stirne trägt, geruhte Se. Majestät der König von Sachsen allergnädigst anzunehmen.

4.

Die heilige Leidensgeschichte
und die stille Woche.

Von

Ch. C. J. Bunsen und S. Neukomm.

Es bedarf der Gründe nicht, warum der Gegenstand vorliegenden Werks hierorts kaum eine andere, denn die Auffassung von seiner ausschließlich musikalischen Seite zuläßt; indessen, tritt derselbe auf solcher mit einer entschiedenen Ueberlegenheit unsrer Anschauung entgegen, und ist er überhaupt kein anderer, als auf dessen Grundlage unsre Kunst ihre schönsten Triumphe feiert, in der hehrsten Reinheit ihrem letzten Ziele entgegenstrebt, und als welcher in eben solcher Verbindung die heiligsten Interessen der Menschheit durchlebt, so, glaube ich, sind auch die Gränzen unsers Buchs noch keineswegs überschritten, wenn ich wenigstens mit einigen Worten auch das Gefühl hier darzulegen mich bemühe, das

der Gegenstand an und für sich und losgetrennt von seinem eigentlichen musikalischen Gewande auf so mächtige Weise in mir rege machte, und um so heller zwar erheben mußte, als ich selbst vor wenigen Jahren bereits, vielleicht von gleichen Ahnungen erfüllt, ähnliche wie hier dargelegte Ansichten über das Wesen der Liturgie in der evangelischen Kirche, und namentlich zur Zeit der großen Woche, auszusprechen oder anzudeuten mich unterfing*).

Es ist wahr — wie der Verf. so schön sich ausdrückt — „die Leidenswoche, die stille, große, hohe, heilige Woche ist der Wendepunkt der Weltgeschichte in ihrem höchsten Sinne, als der Geschichte Gottes auf Erden; ihre Begehung ist die Feier der höchsten persönlichen That der Menschheit," und die vielen Millionen von Christen, welche auf Gottes weiter Erde wohnen, heiligen darin nicht allein ihre Gesammt-Anschauung der göttlichen Weltgeschichte, die mit der Schöpfung anhebt, sondern für sich selbst auch allen Anfang und alles Ende ihres Seyns für Hier und Dort. Deshalb möchte ich mich nun

*) In der Darmstädter „Allgemeinen Kirchenzeitung."

aber ebenfalls auch der Ansicht des Vfs. dahin anschließen, daß in dieser Feier der Gotesdienst sich jeder moralisirenden oder dogmatisch-doctrinellen Tendenz überheben sollte, und die Kirche als solche, die Gemeinde mit allen ihren Gliedern, sich hingeben lediglich der Erinnerung, der vergegenwärtigenden Anschauung der Geschichte jenes für ihre ganze Wesenheit so unermeßlich großen Zeitmoments; denn hier kann weniger die Lehre, weniger das blos mitgetheilte Wort, als die eigene, subjektive Verlebendigung der Erinnerung zu derjenigen geistigen Erhebung hinführen, welche den beseligenden und auf alle Lebensmomente so selig einwirkenden Glauben wieder zur Folge hat. Leugnen wir nicht, daß eben in diesem Punkte die katholische Kirche sich noch einen namentlichen Vorzug bewahrt hat vor der lutherischen, und wenn der Protestant, besucht er am grünen Donnerstag oder am Charfreitag die katholische Kirche, ohne daß die Strenge seiner Ansicht alle Weichheit seines Glaubens und alle Empfänglichkeit seines Gemüths erstickt hat, erfüllt wird gleichsam von heiligem Schauer, in welchem als unmittelbare Nachwirkung die frommste, erhabenste, glaubensstärkste Erbauung ihren kräftigsten Hebel findet, so ist es nicht

etwa der Mangel an Reinheit, Klarheit und Festigkeit seiner Glaubensphilosophie, worin er den Grund davon suchen dürfte, sondern ausschließlich die ihm dort mehr oder weniger gewordene geistig-versinnlichte Anschauung des großen göttlichen Moments seines Werdens. Man sage nicht, daß der in seiner Religion aufrichtige, wahre Christ einer solchen Anschauung nicht bedürfe, um zu gleich kräftiger Erhebung und Erbauung zu gelangen: wo und welche Angelegenheiten es sind, die des Menschen Innerstes und Geistigstes angehen, niemals darf bei deren Betrachtung und Vollendung vergessen werden, daß der Mensch, wie er trachtet, über alles Außenwerk sich zu erheben, doch zunächst nur ein sinnliches Wesen ist, und daß, alles kurzsichtigen Frömmelns ungeachtet, der Leib dennoch bleibt ein großes Halbtheil aller Schöpfung. Ich selbst bin — wenn anders mir solch' Geständniß erlaubt seyn soll — vielleicht einer der glaubensreinsten und glaubensstärksten, eifrigsten Protestanten, und um kein Gut der Welt möchte ich, was in dieser Beziehung m e i n ist, hingeben gegen das Bürgerrecht einer andern, irgend welcher religiösen Gemeinde; aber vermag ich demungeachtet manchmal nicht, und namentlich

an den Tagen der Feier der wichtigsten und hervorragendsten Momente unsrer kirchlichen Geschichte, also vorzugsweise an den dem Dienste Gottes bestimmten Tagen der sog. stillen Woche, mit voller Befriedigung in der religiösen Erbauung das Haus des Herrn zu verlassen, fühle mich gezwungen vielmehr, durch häuslichen Gottesdienst oder die erregte Thätigkeit der Phantasie zu ersetzen, was dort mir etwa noch abgehen sollte, so vermag ich andererseits wieder den Grund davon nur zu finden in einem Irrthume, den, wie ich meine, unsere Kirche betreff ihres Ritus offenbar dadurch sich zu Schulden kommen ließ, daß sie fast jedes auf sinnlichem Wege der geistigen und gemüthlichen Erhebung zu Hülfe kommende Element aus dem Kreise dieses entfernte, und den gesammten Umfang desselben ausschließlich beschränken wollte auf das ascetische Wort. Ich sage: Irrthum, und kann nicht zweifeln an der Möglichkeit und Hinlänglichkeit des Beweises für das Recht eines solchen Vorwurfs, mag derselbe nun gefordert werden auch aus dem Buche kirchlicher Geschichte, kirchlicher Politik oder ascetischer Philosophie; denn Luthern, dem geisteshellen, glaubensmuthigen und alle christlich-kirchlichen Interessen hocherhaben

beherrschenden Gründer der sog. protestantischen Kirchengemeinschaft, war der Ritus dieser, wie er jetzt in den meisten Gegenden beschaffen, ein ganz fremder Gedanke, und, den durchdringendsten Scharfblick in das Wesen der menschlichen Natur und der Kunst gethan, fiel es ihm namentlich niemals ein, der Musik als jenem sinnlichen Ausdrucke, welcher vorzugsweise, vor allen äußern Darstellungen in seiner ätherischen Luftgestalt eine innige Beziehung hat zu dem menschlichen Geiste und Gemüthe, einen blos solch' geringen Antheil an dem öffentlichen Gottesdienste zu gestatten, als dieselbe jetzt meistentheils ansprechen darf, wo aller protestantische Gottesdienst sich ausschließlich beschränkt auf den Gemeindegesang und die Predigt des Geistlichen, und also die Geistlichkeit fast ganz allein erscheint als das Subjekt der gottesdienstlichen Ordnung, während solche Subjektivität doch von der gesammten Gemeinde angesprochen werden muß, wenn überhaupt nur von einem gemeinschaftlichen, von einem öffentlichen Gottesdienste soll die Rede seyn können. Ueberlasse ich gern der Geistlichkeit das Recht des Mittelpunkts dieser Subjektivität, aber, allein von ihr dieselbe behauptet, muß die Wirkung des Gottesdienstes überhaupt

auch nur eine halbe bleiben, da die bloße Objektivität der Gemeinde niemals sich zu einer Trägerin wirklich großer subjektiver innerster Erregung, wie doch der Gottesdienst in jedem Theilnehmenden erzielen will, erheben kann. Die Königl. Preußische Regierung sah dies recht wohl ein, als sie vor Jahren die Liturgie in den protestantischen Kirchen wieder einführte, und zeugte diese That von einem weisen Ermessen der kirchlichen, religiös ascetischen Verhältnisse, so war nur dabei die canonische Norm zu bedauern, an welche die Liturgie ohne Rücksicht auf den speciell gottesdienstlichen Zweck, der ebenfalls ein verschiedener seyn kann, gefesselt wurde. Ebenso sagt auch der Vrf. vorliegenden Buchs in besonderm Bezug auf die gottesdienstliche Feier der Charwoche mit ergreifender Wahrheit (pag. VII der Vorrede): „Luther fand die Feier der Kirche so wie sie sich während des Laufes der Jahrhunderte im Abendlande allmählig gebildet hatte: einfacher, nach ihrem ursprünglichen Typus, als in der morgenländischen, aber doch ganz nach dem priesterlichen Organismus und dem Versinnbilderungsstreben der Kirche des Mittelalters ausgebildet. Das Breviarium der Ordnung der kirchlichen Andachten, außerhalb

der Abendmahlsfeier oder des Hauptgottesdienstes, hatte sich in dieser Woche mit dem Missale in Ein großes Ganze verbunden! Die Gemeinden nahmen an jenen Andachten mehr Theil durch ihre Gegenwart als gewöhnlich, und erschienen dadurch gewissermaßen als Mitträger der Idee, statt daß sonst die Geistlichkeit allein sich als Subjekt jener Ordnung darstellte. Um den Kern der Leidensgeschichte hatte sich ein, seit dem dreizehnten Jahrhundert wesentlich feststehendes, Gewebe von Andachten gebildet: ein organisches Ganze, aber nur ein zu rechtfertigendes, wenn man als seine Träger die strenge Ordensgeistlichkeit, und als Abtheilungsgrund und Zeitmaaß die strenge Einhaltung der kanonischen Stunden bei Tag und bei Nacht annimmt. Hieraus ist jene Ordnung, nach einem sehr einfachen Typus, dergestalt hervorgewachsen, daß sie, schon für die übrige Geistlichkeit eine Ueberladung, für das christliche Volk ungenießbar heißen muß. Luthers einfacher, aber tief poetischer und künstlerischer Sinn wollte nun nicht mit diesem Gewebe, welches naturgemäß, weil ohne lebendigen Träger, dem Tode anheim fiel, den lebensvollen und bildungskräftigen evangelischen Kern wegwerfen. Vielmehr hielt er den großen

weltgeschichtlichen Gedanken der Kirche, die Betrachtung des Leidens und Sterbens vor dem Kreuze Christi fest, und stellte hinsichtlich der Mittel des Ausdrucks auch hier thatsächlich den einzig richtigen Grundsatz der Kirche des Evangeliums auf: daß nämlich alles Evangelische in der christlichen Vorzeit ihr Eigenthum, ihr freies Erbtheil ist, und es thatsächlich wird, sobald er sich ihrem Bewußtseyn als solches kund giebt. Grund und Kern nun jener kirchlichen Ordnung war ihm die Vorlesung der Leidensgeschichte nach den vier Evangelien. Er fand sie vor, so daß am Palmsonntage, am Mittwoch, Donnerstag und Freitag die ganze Leidensgeschichte, jedesmal nach einem der vier Evangelisten verlesen wurde. Leider! geschah dies mit Auslassung derjenigen Johanneischen Mittheilungen, welche über die gewöhnliche Ueberlieferung des äußerlich Thatsächlichen hinausgehen: ganz gegen den Geist der ältesten Kirche, welche am Charfreitage, bezeichnend, nur Johannes lesen wollte. Wie anderwärts, so nahm Luther auch hier, seinem Berufe und dem Berufe seiner Zeit gemäß, das Gegebene, so fern es evangelisch war, auf, wie er es fand. In dem überlieferten Vortrage der Leidensgeschichte fand er die Sitte, daß nicht, wie es bei

Vorlesung evangelischer Abschnitte gewöhnlich war, das Ganze nach Einem Gesangschema vorgetragen wurde. Vielmehr wurde die Erzählung (der Evangelist) in einer Form vorgetragen; Christi Worte in einer andern; die aller übrigen Personen in einer dritten. Diese dramatisirende Form hatte sich auch dahin ausgebildet, daß die evangelische Erzählung der mittlern Stimme gegeben wurde, der gehaltene Vortrag der feierlichen Reden des Heilandes der tiefern, und der raschern der übrigen der höhern Stimme, also das Ganze abwechselnd von drei Personen vorgetragen wurde. Luthern erschien jene dramatische Form des Vorlesens — ganz fälschlich von Neuern eine unnatürliche oder eine Aufführung genannt — keineswegs mit der keuschen Einfachheit und dem stillen Ernste der evangelischen Kirchenandacht streitend: er behielt sie vielmehr ausdrücklich bei, mit derselben musikalischen Behandlung, die er vorfand. Und ist eine solche, wo die Mittel der Darstellung naturgemäß aus der Gemeinde hervorgehen, nicht vielmehr, bei einem künstlerisch erweckten Volke, die natürlichste für den andachtvollen Vortrag des großen, göttlichen Schauspieles der Weltgeschichte, in dem Augenblick, wo die christliche Gemeinde, nach Luthers

tiefem Ausdrucke, das Leiden und Sterben des Heilandes begehen will? So ward die Passion in Lutherischen Kirchen noch hier und da (z. B. wenn wir nicht irren, in Wittenberg) am Ende des 18ten Jahrhunderts gesungen. Andere liturgische Stücke der alten Kirche, z. B. das Absingen der Litanei — der Gesang des Textes eines Theiles der Klagelieder Jeremias, der sogenannten Lamentation — kommen noch in den Ordnungen der deutschen protestantischen Kirchen des siebenzehnten Jahrhunderts als gebräuchlich hier und da vor."
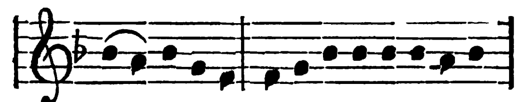
Und wirklich geht auch meine Ueberzeugung unwandelbar dahin, daß unser protestantische Gottesdienst ein weit wirksamerer, erhebenderer, erbauenderer seyn würde, wenn die Geistlichkeit nur einigermaßen ein Opfer an ihrem gewohnten Rechte der alleinigen Subjektivität desselben zu bringen im Stande wäre und mehr als leitender Centralpunkt der gesammten subjektiven Gemeinde-Theilnahme an derselben erschiene, was nun aber, in Erwägung der Kräfte und Bedeutung der musikalischen Kunst, lediglich nur geschehen könnte durch Gestaltung und Einführung einer Art protestantischer Messe, wie eben Luther sie wollte, dem Musik war,

was auch nach des Vfs. aufrichtigem, schönem Wunsche sie allein seyn sollte. Ich will zugeben, daß für das ganze Kirchenjahr eine solche Einführung vielen, ja manchen unübersteiglichen Hindernissen begegnen dürfte, aber für die Hauptfeste der christlichen Kirche, und namentlich für die Feier jenes größten aller christlichen Kirchen-Momente, für die Feier der stillen Woche ist sie möglich, und war es eben dieser Punkt auch, warum ich dem Charfreitags-Oratorium von Fr. Schneider („Gethsemane und Golgatha") vorhin so sehr das Wort redete und stets fort das Wort reden möchte, weil in diesem Oratorium eben zuerst die Idee jener subjektiven Gesammt-Theilnahme der Gemeinde und Geistlichkeit an der Feier genannten großen Tags verwirklicht und somit gleichsam der Weg zu der Form einer protestantischen Messe in der That gezeigt erscheint. Der Verfasser vorliegender Schrift geht dann noch weiter darin und bringt den Entwurf einer solchen Feier für die ganze Charwoche, und zwar dergestalt, daß an jedem der 8 Tage dieser Woche (vom Palm- bis zum Ostersonntag) in formell gleicher Weise Gemeinde und Geistlichkeit zum gemeinschaftlichen Gottesdienste sich versammeln, und objektiv dann
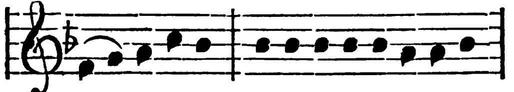
für jeden derselben den zeitig entsprechenden Moment der Leidensgeschichte Jesu unsers Heilandes solchem zum Grunde legen. Es würde die Gränzen dieser Blätter zu weit ausdehnen heißen, wollte ich den von Hrn. von Bunsen dazu und für die Art und Weise der Verwirklichung jener Idee in so umfassender Weise mitgetheilten Grundriß auch nur auszugs- oder andeutungsweise hier mittheilen, sondern habe ich mich in der Beziehung wohl hinlänglich mit dem Bisherigen, worin ich ausschließlich die Gründe meiner vollen Zustimmung zu dieser Art von Charwochs- und überhaupt protestantischer Gottesdienst-Feier auszusprechen strebte, zu begnügen, betreff alles Ferneren auf das Buch (erste Abtheilung) selbst verweisend, in welchem der Verf. zugleich, und nicht weniger zwar in schöner, geistreicher, anziehender Sprache, als mit der umfassendsten Kenntniß unserer kirchlichen Geschichte und mit dem hinreißendsten religiös-philosophischen Takte, alle mit den meinigen ziemlich gleichen Gründe für Idee und Form seines Vorschlags niedergelegt hat. Gehe ich daher nunmehr zur zweiten Abtheilung des Werks über, worin Ritter Sigmund Neukomm die Composition zu denjenigen Theilen

jener, aus solchem Principe *allgemeinerer* Subjektivität in der Theilnahme an der Feier der stillen Woche hervorgegangenen, neuen Gottesdienstform liefert, die principgemäß dem *musikalischen* Vortrage anheim fallen würden. Es sind dies theils Altargesänge der Geistlichen in Form der alten Collekten oder Intonationen, theils wirkliche Antiphonen und Wechselgesänge für Geistlichkeit und einen bestimmten Chor, theils auch Gemeindegesänge und Choräle. Nicht sämmtliche Compositionen sind Eigenthum *Neukomms*, sondern derselbe benutzte dabei auch manche ältere kirchliche Meisterstücke, sie nur in so weit verändernd oder umgestaltend, als dies der neue deutsche Text, gegenüber von dem alten lateinischen Originaltext, nöthig machte. Diese entlehnten Stücke sind durchaus mit dem Namen ihrer Verfasser überschrieben; welches keinen solchen Namen trägt, ist von *Neukomm* selbst und neu zu dem von *Bunsen* vorgeschriebenen Text componirt worden. Hieher gehören auch die Altargesänge der Geistlichen. Der Componist bemerkt selbst, daß diese Gesänge nichts Anderes als eine dem Wortsinne und Wort- und Redeaccente vollkommen angemessene musikalische Deklamation seyn sollen,

bei welcher die Note nur als melodisch leitender Wink angesehen werden darf. Auf diesen unbedingt richtigen Grundsatz mich stützend, möchte ich nun aber mehrere seiner Schemata als leider nicht sehr gelungen bezeichnen, und namentlich scheinen mir dieselben da gegen seinen eigenen Willen verfehlt zu seyn, wo die Anführungsrede oder das Anführungszeichen mit vollkommnem Schluß auf die Tonica fällt. Die Collekte nach dem Schema Nr. 2 lautet z. B. nach Neukomm:



Ich überlasse dem Gefühle meiner Leser, ob dieselbe nicht in folgender ungefähren Form der Wahrheit des Ausdrucks näher kommen würde:



Ton der Anführung und Ton des Anrufs wollen nach meinem Dafürhalten wenigstens den Fall in die Tonica wie das Heraufsteigen aus solcher wieder schlechterdings nicht zulassen. Dergleichen deklamatorische Verstöße kommen

aber mehrere vor, und halte ich mich überzeugt, daß Hr. Ritter Neukomm sie alle selbst gefühlt und nicht begangen haben würde, hätte er sich von einem guten Redner die Worte vorher sprechen lassen. Ein solch' rein deklamatorischer Gesang oder besser: musikalisches, singartiges Lesen, Intoniren, ist etwas Anderes noch als Recitativ, oder gar die Erfindung einer wirklichen Melodie. Uebrigens ist mit der großen Idee, welche Hr. von Bunsen hier von der gottesdienstlichen Feier der Charwoche der öffentlichen Würdigung vorlegt, diese musikalische Zugabe auch noch keineswegs als Canon, sondern nur als vermeintliche Andeutung für die Ausführung jener Idee musikalischer Seits anzusehen.

So wie der Text der katholischen Messe und des katholischen Gottesdienstes musikalischen Antheils tausend und abermals tausend verschiedene Compositionen erfahren ohne daß, die Paar in der Sixtinischen Kapelle ausgenommen, auch nur Eine canonisches Ansehen gewonnen hätte, würde es auch hier in der lutherischen Halbschwester der Fall seyn. Für Alles, was ihre Gestaltung und Verwirklichung betrifft, hat, über den wissenschaftlichen und natürlichen Be-

weis ihrer Schönheit und daher Nothwendigkeit hinaus, hier nur ein maaßgebendes Schema zugleich noch mitgetheilt werden sollen, und ist die Zeichnung ihrem Erfinder so überaus trefflich gelungen, so wird auch die musikalische Nachbildung noch Glück und Vollendung in Auswahl und Vermischung ihres Farbenschmucks erfahren, was ich mit eben so vieler und großer Zuversicht hoffe, als ich von Ersterem dahin überzeugt bin, daß ich wirklich keine schönere, würdigere, erhebendere und daher für die gesammte christliche Gemeinde heilsamere Begehung der Feier der Charwoche, als hier vorgeschlagen, zu denken vermag: eine Ueberzeugung, die um so fester und entschiedener sich erweist, als — wie gesagt — sie nicht etwa erst von gestern, von Lektüre des damit angezeigten, der Beachtung jedes gegen seine heiligsten Interessen nicht gleichgültigen Christen würdigen Buchs her sich datirt, sondern seit Jahren schon in mir lebt und mit jedem Begegnen verwandter Ideen und Gedanken nur um desto lebhafter und stärkerer auch wieder hervortritt. Möchte das Buch Denen, welche zu ordnen haben, was die Kirche betrifft, wenigstens Stoff zu nachhaltiger Prüfung geben!! —

5.

Johann Huß.

Oratorium von Zeune,

Musik von

Dr. C. Löwe.

Der poetische Gegenstand dieses Oratoriums ist die Verurtheilung Huß's von dem Concilium zu Costnitz und seine Verbrennung dort; doch nicht etwa, daß er sich auf den Prozeß selbst beschränkt, und das Historische, was zur Erläuterung dieses nothwendig, blos als dramatische Conjunktion gleichsam in sich entwickelt; sondern der Dichter scheint den dramatischen Effekt weiter vertheilen und nach einer andern Seite hauptsächlich verlegen zu müssen gemeint zu haben. Ob er recht damit that, und ob er glücklich dabei verfuhr, will ich nicht entscheiden. Er beginnt seine Handlung mit Huß's Abschiede von Prag. Junge Schüler und Studenten singen fröhliche Lieder, worin sie sich glücklich prei-

sen, durch gute Lehrer in den Kreis der Wissenschaften eingeführt zu werden. Da aber tritt Hieronymus unter sie, die Botschaft bringend, daß Huß vor das Concilium zu Costnitz geladen worden und daß es somit nicht Zeit mehr zu solch' frohen Liedern sey. Zugleich erscheint Huß, die Aussage seines Freundes Hieronymus bezeugend. Das schmerzt die jungen Leute und Unheil ahnend, da es wahrscheinlich die „Deutschen" seyen, welche aus Rache für ihre Vertreibung aus Prag diese Vorladung veranlaßt hätten, flehen sie zu Huß, derselben nicht zu folgen und im sichern Port zu bleiben. Die Deutschen indessen kennt Huß besser, sie sind ihm ein „gutes braves Volk", das „keine Rache kennt und keine Tücke", und die besorgten Schüler der richtigeren Ursachen wegen belehrend beharrt er auf seinem Vorsatze, zu gehen, obschon auch Hieronymus ihn noch einmal warnt, da er doch wirklich auch die „Klerisei ob ihrer Ueppigkeit und Tyrannei, ob schnöden Ablaßkrames ꝛc. etwas zu stark angeklagt, und Rom wohl den Brand, doch nicht das Licht liebe". Gleichviel! er hofft in Gott auf seine gute Sache; und wenn Alles bangt um ihm, findet er Trost und ermuthigende Kraft in dem (böhmischen) Choral

„Was mein Gott will, g'scheh allzeit", in welchen sein Herz sich ergießt und in den dann auch die ganze Versammlung einstimmt. Vor seiner Abreise hat hiernach Huß noch eine Audienz bei dem König Wenzel von Böhmen, bei welcher auch die Königen Sophie zugegen ist. Der König eröffnet ihm, daß er angeklagt sei, die Lehren Wiklefs öffentlich gelehrt zu haben; die Königin möchte ihn gern schuldlos wissen, um der Heiligkeit ihres Glaubens willen. Huß vertheidigt Wiklef um der Wahrheit willen, die in der Liebe bestehe; und der König nimmt sich, damit das Terzett wirklich die heiligste Trias repräsentirt, der Hoffnung an. Hiermit schließt der erste Theil, und mit Beginn des zweiten schon treffen wir Huß weit vorangeschritten auf seiner Reise an der deutschen Gränze, im böhmer Walde, wo eine Zigeunerhorde lagert, die ihr unheimliches, charakteristisches Wanderlied singt, und bei welcher Huß mit seinen Begleitern eintrifft, nachdem man ihn mit diesen schon in der Ferne den Choral „Gott ist mein Trost und meine Zuversicht" hat singen hören. Die Zigeuner heißen im Chor die Wanderer willkommen, und als sich einer von ihnen (Chlum) nach der

Straße zum Donaustrom erkundigt und dadurch die Richtung der Reise verrathen hat, wird natürlich auch von dem zigeunerischen Handwerk der Wahrsagerei Gebrauch gemacht. Eine Zigeunerin tritt vor und weisagt (Alt-Arie) ihnen Allen nichts Gutes, da eine lange Kette von Trauerweiden den Weg begränze, den sie genommen, und wenn auch die Gans aus dem Süden wiederkehre, ohne sich die Flügel versengt zu haben, so — — so — — — . Die Deutung und das Gleichniß, — Beide klingen etwas wunderbar, doch machen sie auf den glaubenstarken Huß keinen weitern Eindruck, wenn seinen Gefährten auch unheimlich dabei zu Muthe werden will. Ist er doch auch bewaffnet, wie St. Paulus will, umgürtet mit dem Panzerhemd des Rechts, und hat er doch auch von dem Kaiser Sigismund einen freien Geleitsbrief in der Tasche. Freies Geleit! Kaiser Sigemund! — Grade der Name ist es, welcher den beredten Sehern (in Chorus) so viel Bedenken macht, da er so leicht und gut sich reimt auf „Lügemund“, und Huß sammt den Seinigen hat genug zu thun, sich von dem „frechen“ Volk los zu machen, nimmt Abschied von den Seinigen, die er zurückschickt nach Prag,

da er nun die vaterländische Erde verläßt, um auf deutschen Boden den Pilgerfuß zu setzen, und die Zigeuner stimmen abermals ihr erstes Wanderlied an. Nur Chlum ist bei Huß geblieben, und bis zur folgenden Nummer sind sie bei mehreren Hirten angekommen, die auf dem Felde ihre Heerden hüten. Huß dürstet, und er bittet einen der Hirten um einen Trunk. Bereitwillig reicht derselbe ihm solchen und er, obschon Clum ihn warnt, da, der Zigeuner Wort vielleicht schon erfüllend, der deutsche Mann, der zumal Johann Hussen von Prag erkennt und einer der von Prag vertriebenen Deutschen ist, Gift darunter gethan haben könnte, trinkt ihn im Vertrauen auf deutsche Redlichkeit, die sich auch sofort bewährt, begleitet von den Segenswünschen der Hirten, die Huß's „schweren Gang“ wohl ahnen und, die zweite Abtheilung des Werks schließend, unter frommem Gesang nun ihre Heerden zur Ruhe treiben. Der dritte Theil versetzt uns sofort in das Schloß zu Costnitz, wo zunächst die Kaiserin Barbara mit ihrem Gemahl Sigismund eine Unterredung pflegt, in der sie diesen zu bewegen sucht, Huß, wenn er nicht widerrufe, vor der Priester Wuth zu schützen, da sie einen

schrecklichen Traum gehabt, jenem von Pilatus Weibe gleich, und ihr das klare Auge und die feste bescheidene Haltung Hussens nichts Schuldvolles verrathen wollen. Vergeblich indessen ist all' ihr Zureden, selbst ihr Erinnern an das Kaiserliche Wort eines freien Geleits fruchtet Nichts, da — „die Kirche lehrt, daß man dem Ketzer nicht braucht Wort zu halten" und da — „der Kirche Lehren dem Kaiser nicht können zur Schande angerechnet werden". Der Clerus eröffnet hiernach (in folgender Nummer) seine Sitzung, in der Huß gerichtet werden soll, mit einer **Missa canonica: Kyrie eleison! Christe eleison!** — und der Bischof von Lübeck beginnt das Verhör; Huß will die 39 Klagepunkte einzeln widerlegen; der Cardinal von Florenz aber meint, das sey zu langweilig, und die gesammte ehrwürdige Versammlung auch stimmt ihm darin bei, da es zudem nur geschehen werde, um Aufschub zu erlangen; Huß appellirt an die öffentliche Meinung, welche kein Gericht ohne Vertheidigung billigen können werde; was öffentliche Meinung! „Schweige still! still! still!" schreien die Geistlichen unaufhörlich, so oft er reden will, und kann ein Mann wie Huß nur aus der Hölle stammen, so — der Spruch ge-

schieht — mag er auch wieder hinabfahren dahin, in des Feuers Grab. Ergebung in Gottes Willen bleibt allein sein Trost; er betet: „Nur Eins, mein Gott, will bitten ich, Du wirst mir's nicht versagen" (Wiederholung jenes oben schon erwähnten böhmischen Chorals in zweiter Strophe) ꝛc; ein frommer Chor des Volks begleitet den „edlen Dulder" zum Scheiterhaufen, und meint die „Sancta Simplicitas" eines Bauern auch, „Gott zu Ehren des Ketzers Holzstoß müssen zu mehren", und schreit der Chor der Geistlichen abermals auch sein „zum Feuer den Ketzer", so umgeben die Flammengeister doch, der Zukunft Inhalt im Drohwort enthüllend, mit erschütterndem Chor den Geist der Menge, und glaubensmuthig, glaubensstark, unverwandt in Herz und Geist stirbt Huß „non confundar in aeternum".

Eine reiche scenische Bilderreihe mußte durch diese und eine solche Auffassung und Durchführung des Stoffs entstehen, aber ein eigentlicher dramatischer Effekt — meine ich — konnte niemals auf solche Weise erzielt werden, indem derselbe nämlich ebendahin gelegt wurde und gelegt werden mußte, was dem Oratorium zur Unterscheidung von dem eigentlichen Drama ab-

geht, nämlich in den Moment der scenischen Anschauung. Ich weiß wohl, daß die neuere Oratorien-Dichtung und Oratorien-Composition entschieden und gleichsam zu einer eigenthümlichen Charakteristik diesen Weg, zugleich der Scene einen Antheil an ihrer Wirkung zu gestatten, einschlägt und einzuschlagen trachtet, allein sicher ohne Erfolg, oder muß sie auch sofort aus Kirche und Concertsaal hinüberwallen in das Theater, auf die Bühne, wo das Oratorium indessen aufhört, Oratorium zu seyn. Eine nothwendige Bedingung für jedes musikalische Kunstwerk oder wenigstens die Wirkung desselben scheint mir zu seyn, daß dasselbe auch ohne Programm in der Hand verstanden wird. Woran aber soll sich hier das Verständniß noch halten, wenn der eigentliche Held des ganzen Drama's bald in dieser, bald in jener Situation und bald in diesen bald in jenen Begegnungen sich befindet oder erscheint, ohne daß auch nur ein Wort vorhanden, was Situation und Begegnung vorbereitend aufklärt? — Im Theater ist das die Handlung und die Scenerie; im Oratorium aber muß es der Zusammenhang der Geschichte seyn, der das Ganze umfaßt und der wie ein rother Liebesfaden sich durch das

Ganze hinzieht. Im ersten Theile sehen wir Huß in Mitten seiner Schüler, und die Dichtung giebt auch Erläuterung genug darüber; wie er indessen vor den König Wenzel kommt, bleibt uns schon dort ein Räthsel, und hören wir den zweiten Theil mit einem Zigeunerchor anfangen, welchem sogar ein Choral noch entfernter Reisender folgt, hierauf Hirtenchöre, und im dritten Theile ein Duett zwischen dem Kaiserpaare, so fragen wir mit Recht, ist uns kein Programm zur Hand, ein Was? — Wie? — Wo? — Wäre wenigstens ein Recitativ zwischen den einzelnen Scenen vorhanden, das den Zusammenhang geschichtlich aufhellte, so wäre der Illusion, zu welcher nach meinem Dafürhalten übrigens im Oratorienstyle niemals viel Vertrauen gehegt werden darf, doch einiger Anhaltspunkt geboten; aber eben der Mangel des großen Recitativs auch ist es, meine ich, der den nächsten und bedeutendsten Aussatz an dem Werke gestattet. Der alten und sicherlich wohl begründeten Regel, nur bekannte historische Stoffe zum Oratorium zu wählen, ist vollkommen Genüge geleistet; aber geschah dies, so ward damit auch zugegeben, daß ein Oratorium nichts enthalten darf, was das Verständniß erschwert und die

leichte Auffassung des Zusammenhangs der einzelnen dramatischen Akte hemmt, und dennoch — um nur ein Beispiel unter vielen hervorzuheben — hören wir auf einmal, nachdem kaum der Zigeunergesang verklungen, Huß anheben (Nr. 14): „Ihr guten Hirten, wollt ihr einen Müden mit einem Trunke frischer Milch wohl laben?" — Was gehört dazu, daß wir uns orientiren im Augenblicke, wo wir sind, und woher dieser milde Ton des Huß, der so eben noch erzürnt war über die Frechheit, womit die Zigeuner des Kaisers Wort verhöhnten? — Jedenfalls mehr, als die Anschauung des Werks als musikalischer Kunstleistung gestattet. Wäre ein Vorhang gefallen vorher und ein andrer aufgezogen, uns den Anblick einer Hirtenschaar zu gestatten, bei welcher Huß pilgernd eintrifft, so würde aller Zusammenhang sofort klar seyn; aber da das nicht ist und nicht seyn darf, mußte ein recitativischer Zwischensatz erzählen, daß Huß in der oder der Stimmung die Zigeuner verließ, weiter ging 2c. 2c. Der alte Erzähler im Oratorium: mit Recht ist er veraltet und seine Person verschwunden, aber seine Bedeutung wird und darf nie verschwinden, so lange das Oratorium als eine eigenthümlich dramatische Kunstform gilt

und nicht aufgeht ganz und gar in einer geistlichen Oper.

Außer diesem Mangel eines innigeren und dennoch jeder wirklich scenischen Ausstattung unbedürftigen dramatischen Zusammenhangs, der — wie gesagt — formell wieder zu dem Mangel des der Oratorienform unveräußerlichen großen Recitativs nothwendig führen mußte, glaube ich ferner und wie ebenfalls vorhin schon angedeutet, denjenigen dramatischen Effekt in dem Ganzen vermissen zu müssen, der im Oratorium durch eine energische Markirung der Situationen und eine Steigerung derselben von Nummer zu Nummer erreicht wird, und der nun eben sowohl das rein seelische als das geistig heroische Leben zu seiner Grundlage wählen kann. Die Bilder, welche uns das Werk vorführt, tragen fast durchgängig einen idyllischen Charakter, erst im letzten Theile werden die Farben charakteristisch und mit dramatisch schärferem, dickerem Pinsel aufgetragen, aber dann auch so kurz, in blos solch' einzelnen Punkten abgebrochen, daß das Auge, kaum aufschauend, den Anblick, dessen es sich freute, schon wieder verliert. Aus diesem Mangel ergreifender charakteristischer Färbung erkläre ich mir

zugleich den Mangel eines eigentlich großen, erhebenden Chors, welchen letztern ich nirgends finde und welcher unausbleiblich entstanden sein würde, hätte nur einmal der Dichter gewollt, Huß mehr als einen himmelanstrebenden, beharrlichen, unerschütterlichen Glaubenshelden darzustellen. Ein begeisterndes Wort aus seinem Munde z. B. gleich im ersten Theile zu den Studenten: zu welch' mächtigem Wiederhalle in ergreifendem Chor hätte es diese reizen können. Aehnlich so bei den Zigeunern und Hirten, wo die Poesie auch zu Versuchen einer Glaubensbekehrung hätte ihre Zuflucht nehmen dürfen. Wie die Sache ist aber, erscheint Huß, obschon der leitende Mittelpunkt des ganzen Bildes, überall und durchaus unthätig, erscheint nicht einmal als der, welcher er wirklich war, ein Kämpfer, ein Geisterstürmer, sondern stets in passiver Haltung. Das mußte von vorn herein ermatten und eine Lauigkeit gewissermaßen über die ganze Dichtung ausgießen, an der sich zu erwärmen ein eitles Abmühen wäre.

Der Componist scheint dies auch wohl gefühlt zu haben, indem man hie und da Zeichen in seinem Satze wahrnimmt, welche darauf hindeuten, daß er zu ersetzen und nachzuholen ge-

sonnen war, was die Dichtung in dieser Beziehung versäumt hatte, und daß er demnach Manches größer und breiter und charakteristisch bedeutsamer anlegen wollte, als er nachgehends es gleichwohl auszuführen sich gezwungen sah, weil er sonst einen großen Leib gleichsam mit kleiner Seele geschaffen haben würde. Namentlich rechne ich dahin den zweiten Chor der Schüler und Studenten: „Huß zieh nicht fort". Der Moment ist ein großer, und dennoch die in der Dichtung selbst gegebene Veranlassung eine so kleine! Jener Größe zu genügen hätte der Componist gern hier sofort einen großen breiten Chor mit fugirtem Satze geschaffen; aber diese band ihm die Hände und er mußte sich mit Imitationen auf einer gegebenen Grundlage des Basses begnügen, die nicht Mark noch kräftiges jugendliches Leben, weder eine Einheit in der Empfindung noch das athmen, was die Fugenform macht, ein beeiltes und übereilendes Drängen in dem Ausdrucke jener Empfindung. Dann rechne ich dahin den Zigeunerchor im zweiten Theile, den ich zudem für den Styl eines Oratoriums etwas zu charakteristisch durchgeführt halte; und endlich den Chor der Hirten, der, obschon pastorale überschrieben, doch auch

an dieser charakteristischen Färbung nicht einmal sonderlichen Ueberfluß haben dürfte. So begegnen wir in dem ganzen Oratorium von drei Abtheilungen nicht einem einzigen wahrhaft erhebenden, großen Chor, denn auch der letzte, der „Chor der Flammengeister", läßt sich dahin nicht rechnen, und wollen wir die Fuge, womit dieser Chor schließt, nicht für eine Fuge, sondern mehr nur für eine Fughette gelten lassen, so ist ebenfalls in dem ganzen Oratorium nicht ein einziger kräftiger fugirter Satz. Doch soll damit keineswegs gesagt seyn, als enthielte das Werk, dessen Gesammtgestaltung ich demnach, so weit und von welcher Seite mein Auge sie erschaut, für eine verfehlte auszugeben mich gedrungen fühle, nicht auch einige einzelne sehr gelungene Schönheiten. Das Terzett zwischen König Wenzel, dessen Gemahlin Sophie und Huß z. B. (Nr. 5) gehört unstreitig zu den schönsten Compositionen, welche wir von dem eben in diesem Fache bewährten Tonsetzer besitzen, ist gut erfunden und lyrisch trefflich gesungen, von eben so vieler deklamatorischer als dramatischer Wahrheit, und ein reiches, tiefes Gemüth athmend, auch musikalisch gut gearbeitet. Der Choral vorher „Was

mein Gott will" 2c.: die Idee ist gewiß eine glückliche, daß der Componist Huß darin ausbrechen und dann die Studenten mitten in der Verszeile mit einstimmen läßt, wenn er zuvor nur auch Gelegenheit gehabt hätte, eine Situation zu entwickeln, welche in der Steigerung hier dann ihren Schluß und erhabensten Ausgang gefunden, und wenn er in der Ausführung der Idee wieder den Effekt nicht dadurch noch geschmälert hätte, daß er Huß, sobald der der Chor einfällt, die eigentliche Melodie verlassen und in die Tenorstimme übertreten läßt. Huß fängt ja den Choral an; ihn treibt ja das Gefühl zuerst dazu, warum ihn nun nicht auch gleichsam als den Chorführer fortwährend erscheinen lassen? — Unwillkührlich fällt mir hier Meyerbeers Anwendung des Chorals „Ein' feste Burg ist unser Gott" in den „Hugenotten" ein; als der bedrängte Glaubensheld Marcell nirgends mehr Trost, Kräftigung und Schutz gegen jede Anfechtung findet, da erst schwingt er sich auf zu dem allmächtigen Liede und gewinnt auch sofort damit alle Theilnahme und allen Sieg über die geistigen wie leiblichen Gefahren des Augenblicks. Der Abschied, den Huß in Nr. 12 von seinen Begleitern nimmt: welche

schöne Gelegenheit hätte hier sich zu einem der prachtvöllsten Chöre dargeboten, hätte der Dichter dem Huß nur ein wenig einen andern als leidenden Zustand gestattet. Viele seiner Anhänger konnten in seinem Gefolge bis an die böhmische Gränze gedacht werden, und nun konnte hier der Componist uns eine Ahnung geben von der Macht jener Lieder, mit welcher die Hussiten mehr fast und sicherer ihre wunderbaren Siege einst erfochten, als mit dem Schwerte, indem er auf ein Gelöbniß etwa, treu zu bleiben seinem Wort und seiner Gesinnung dort vor dem harrenden Gericht, oder was dergleichen, das der Dichter dem Huß als zu seinen scheidenden Freunden redend in den Mund gelegt, diese hätte ausbrechen lassen in eins jener begeisternden, welterschütternden Glaubenslieder. Aber nichts von alle Dem. Gut gearbeitet, auch ergreifend dagegen sind wieder die Nummern 16, 17 und 18, welche zu Anfang des dritten Theils die Scene zwischen Kaiser Sigismund und der Kaiserin einschließen. Es ist ein duettirendes Recitativ, eine kleine Arie und ein Duett. Und von besonders musikalischem Interesse ist die ganz im alten Kirchenstyle gehaltene vierstimmige **Missa canonica**

(Nr. 19). Da die Begleitung dabei blos unisonisch die Stimmen unterstützt, so ist die Composition, auch als streng im sog. Capellstyle zu betrachten, und der verehrte Tonsetzer legt damit klare Beweise tiefer contrapunktischer und historischer Kenntnisse nieder. Freilich auf das große Publikum wird diese Nummer, so gewiß dieselbe hier (s. oben) am rechtesten Platze ist, nicht in der Weise wirken, welche geeignet wäre, vorangegangene Kälten vergessen zu machen; doch denjenigen, der innigeres und ausschließlicheres Interesse an derlei Aufführungen nimmt, muß und wird sie dagegen überraschend erwärmen, und gern auch dann noch bei sich erwägend verweilen lassen, wenn die folgende, etwas zu laut an Mendelsohns Paulus erinnernde Untersuchungsscene nicht geeignet ist, ein anderes Interesse an die Stelle dieses rein musikalischen zu setzen.

6.

Saul und David.

Dramatisches Oratorium
von
Ch. Kuffner und J. Aßmayr.

Theile ich zunächst den historischen Inhalt der Dichtung mit. Es beruht derselbe auf jener alttestamentlichen Sage, wornach David, als Saul, der erste König Israels, wegen des Ungehorsams, den er den durch den Mund seines Propheten Samuel ihm gewordenen Verheißungen Gottes geleistet hatte, und wegen seiner siegestrunkenen Verachtung alles aufrichtigen Gottesdienstes, in eine, von den folternsten Gewissensbissen begleitete tiefe Geisteszerrüttung und schwere Gemüthskrankheit verfallen war, denselben durch sein ausdrucksvolles Harfenspiel wieder davon befreit und dadurch den ersten Grund zu seiner nachmaligen hohen Würde gelegt haben soll, indem der König, gerührt ob sol-

cher magischen Kraft des Jünglings, diesen nicht allein königlich beschenkte, sondern ihm auch seine Tochter Michol, welche schon längst eine heimliche Liebe zu dem holden Harfenspieler gehegt hatte, zur Gattin gab und dadurch ihn zum Nächsten in der Reihe seiner Räthe und zu einem der ersten der Reichsedeln erhob. In Begleitung seines Sohnes Jonathan und seines ersten Feldobristen Abner kehrt König Saul aus dem Zuge gegen die Philister ꝛc. nach der Stadt Gilgal zurück, und in der Nähe derselben angekommen bricht das Heer aus in den begeistertsten Triumphgesang, und das Volk, die Königstochter Michol und den Propheten Samuel an seiner Spitze, tritt ihm entgegen, um zu preisen ihn ob des großen Sieges, den er errungen, als König ihm aufs Neue zu huldigen, und alle Zeichen der Ehrfurcht und Ergebenheit, wie der Freude über den verliehenen Frieden ihm darzubringen. Doch, vollendet diese Pflicht und des Gefühls ersten Ausdruck, geziemt es sich, der zweiten, höchsten auch zu gedenken und dem, welcher der Herr ist aller Welten und in dessen Hand allein liegt das Geschick der Völker und der Throne, im heiligen Opfer, bei dem des Siegesliedes Schallen

schweiget und die Schwerter und Speere ehrfurchtsvoll sich senken, den schuldigen Dank zu bereiten. Geschmückt wird der Festaltar und auf des Weihrauchs Opferduft mag des Gebetes frommes Wort emporsteigen zu des Himmels Höhen. Halt! ruft siegestrunken und im Uebermuth errungener Macht oder neiderfüllt, eifersuchtsvoll, daß er der Huldigung Glanz und Ruhm mit einem Andern noch, und wär' es Eloah selbst, theilen soll, da Saul:

„Halt ein! Der eignen Kraft
Verdank' ich meinen Sieg,
Nicht fremder Hülfe, nicht Eloah selbst!
Der kühne Geist — er ist mein Gott!

Welche Kühnheit! welcher Frevel! welche Gotteslästerung! — Ernst hält der Prophet Samuel und selbst Jonathan, der Sohn, sie ihm entgegen, erinnernd an die Pflicht der Menschheit, von Oben nur, was ihr wird, dankbar zu empfangen: vergebens jedoch —

„Mein war der Sieg, mein sey des Sieges Frucht!
Mein Siegesmal erhebe sich sogleich
Von Feindesbeut', an Gold und Silber reich!"

spricht Saul, und wie Jene ihn mahnen, er wehrt dem Volk die Vollbringung frommer

Pflicht, und mag Eloah wohl des Himmels Herr noch seyn, des Volkes Herr ist er, deß' Geheiß erfüllet werden muß, wenn es will, daß ihm erst der Preis, dann Gott etwa gebühre, was das Volk ohn' sein Bekümmern ihm darzubringen nöthig finde.

„So wisse denn und zitt're, Saul!
So hoch dein Stolz sich nun erhebt,
So tief wird seyn dein naher Sturz" —

fällt hiernach im schweren Fluch begeistert des Propheten Stimme ein, weissagend ferner, daß des Königs böser Geist erwachen und nicht mehr von ihm weichen werde, emporsteigend schon vom Schoß der Nacht, Verzweiflung im Gefolge, denn wer Jova trotzet, ist gottlos, ohne Gott, da, wer von diesem ab sich wendet, auch verlassen ist von ihm und Preis gegeben allem Unheil tück'scher Elemente. Das Volk zittert ob des furchtbaren schweren Fluchs und flehet Jehovah selbst in erhobenem Worte an, ihn nicht in Erfüllung geh'n zu lassen. Allein kaum hat Samuel weiter mit prophetischem Blick, dem letzten seines Lebens, in der Zukunft schleierumhülltem Buche gelesen, daß Saul's Königshaus untergehen und ein Jüngling aus der Zahl der Hirten, hold, fromm, schön

und mild, dessen Saitenspiel und lieblich schö- ner Himmelsgesang alle Natur begeistere und entzücke, Israels erhabenen Thron besteigen werde, und ist dann sterbend hingesunken in den Staub, als sich jetzt auch schon die Nacht herabsenkt auf die Erde, die Todtenbeschwörerin Endor vor den Augen der Umstehenden her- schreitet, und Saul mit deren Anblick ein un- heimlicher Schauer überfällt, der ihn erst toben und rasen läßt, kämpfend mit dem bösen Geiste, dann aber zu einer düsteren Schwermuth über- geht, aus welcher zum Jammer seines Hauses und seines Volkes keine Macht und keine Mit- tel ihn wieder aufzurichten vermögen, ja die aufsteigt bis zu einem Zustande, dessen Ende selbst den Tod des Herrschers wünschen macht, bis Jonathan endlich den jungen Hirten gefun- den, von dessen Wunder wirkendem Saitenspiel so manche Sage schon in Israel sich verbreitet hatte, daß selbst zu seines Königs Throne die Kunde davon gedrungen war, und dieser nun in rührendem Gesange, dessen Worte Sauls letzte Geschichte deutungsvoll enthalten, den Schleier, der sich über dessen Seele gesenkt, wieder lüftet, durch des Herzens reinste Stimme auch tief ins Herz ihm wieder bringt, zur Reu

und Buße mit des Tones und des Wortes Allgewalt ihn bringt, und so, dem Todten das Leben und dem Himmel eine verlorne Seele rettend, sich auch des höchsten Lohnes würdig macht. Hoch steht der Mensch — singt der Hirte — über allen Menschen steht der König, doch hoch über aller Erdenthrone Glanz strahlt Gottes Thron im Sternenkranz, und nur der edle Fürst, mit dem der Gott noch ist, gleicht auch dem Baum am Silberquell. Weh' mir; — fällt zur Reue weich Saul schon ein — was soll ich thun? —

„Warum hat Gott verlassen mich? —
Mich, der ein Gott auf Erden war?
War ich dem höchsten selbst zu hoch?
War meine Größe ihm zu groß? —"

Nein, Saul! nur als du aufhörtest, in Demuth herrlich zu seyn, hörte auch Gottes Gnade für dich auf, mit der du vordem schlugst aller Götzendiener Schaar, den Fahnen stets der Sieg voran. Und kaum dieses Wortes Lehr' in solch eindringlicher Weise vernommen, kann mit Aufrichtigkeit der unglückliche König ausrufen:

„Ein Strahl des Himmels fällt auf mich.
Auf meine Kniee möcht' ich sinken, rufen:
Gott nimm mich wieder gnädig auf!"

Friede — antwortet das Volk — Amen! und Thränen rollen, dem gerührtesten Herzen entsprossen, über des Königs Wangen, denn „er kann und darf wieder beten". — Aber wer ist der Hirte? der wunderbare holde Jüngling, der durch den Reiz zwiefacher Kunst solche Allgewalt über Herzen übt? — Es ist David, bei dessem ersten Erscheinen schon Michol, die Königstochter, erbebt war, dem längst im Haine und auf der Flur sie gehorcht, und zu dem eine namenlose Liebe sich in ihr Herz gestohlen. So sey der Dank, den Saul ihm schuldet, auch dadurch denn ihm dargebracht, daß er ihn gleichstellt den Edelsten in seinem Reich und daß er — um das Beste ihm zu geben, was er zu geben hat — zunächst ihm seine und dann der Tochter Hand auch reicht.

Das die Geschichte des Oratoriums oder vielmehr der historische Gegenstand seiner Dichtung. Wir fühlen den durchaus romantischen Boden, auf welchem derselbe sich bewegt, das idyllisch-romantische Gepräge, womit er bei fast jedem neuen Zuge auch zu einem neuen lyrischen Ergusse anzureizen scheint, ohne in charakteristischer Beziehung diesem mehr anzureihen, als etwa die Farbe einer Legende, Ballade;

und die Frage, woher demnach der Titel „dramatisches Oratorium“? drängt sich darnach unwillkührlich, ja um so unabweislicher auf, als ein Oratorium an und für sich schon ein der dramatischen Gattung und Form angehöriges Kunstwerk ist oder seyn soll, und als der prädicirte Zusatz somit lediglich als ein Pleonasmus erscheinen dürfte. Ich glaube, der Hr. Verfasser nannte das Oratorium ausdrücklich ein dramatisches, indem er den Begriff dieses Wortes nur von seiner äußerlichsten Seite und Beziehung auffaßte, und indem er nun damit die Richtung andeuten wollte, in welcher sich dieses Werk offenbar von jedem oder doch den meisten andern (den gewöhnlichen) Oratorien wesentlich unterscheidet. Verstehen wir in der Regel nämlich unter Oratorium eine solche lyrisch-dramatische Dichtung, welche, ihre Gegenstände meist aus der biblischen oder überhaupt Religions-Geschichte wählend, alles dramatischen Außenwerks oder im Allgemeinen dessen, was der Scene als solcher angehört, sich begiebt und nur nach Seiten seiner innern Bedeutung das dramatische Element dergestalt in sich aufnimmt, daß darnach verschiedene Charaktere sich bilden, welche, der Handlung selbst

sich überhebend, nur in dem Ausdrucke der durch diese — denken wir sie hinzu — erzeugten Gefühlssituation eben so viele handelnde Personen gleichsam repräsentiren, so schreitet das vorliegende unbedenklich und weit über diese und solche Gränze der dramatischen Form hinaus, tritt unmittelbar in die Scene und entlehnt, fordert es daselbst auch nicht die eigentliche Handlung, doch von daher den wesentlichsten Moment, auf welchem das Verständniß des dramatischen und historischen Zusammenhangs beruht. So wird Niemand z. B. die poetisch-dramatische Anordnung gleich des Introitus, wo Saul die Huldigungen des Volks rc. empfängt, begreifen oder mit der vollen Klarheit der Anschauung in sich aufnehmen, wenn er sich nicht denkt, daß gleichsam das Volk versammelt ist und nun Saul mit seiner Begleitung wirklich in die Scene tritt, der endlich zu eben dem Ende die Dekoration sogar kaum fehlen darf, da sonst wiederum in den einzelnen Hymnen, Triumphgesängen rc. Nichts hervortritt, was dramatisch zu wirken im Stande wäre. Deßhalb theilte der Verfasser die Dichtung auch förmlich in zwei Hauptakte, und dann jeden von diesen wieder in einzelne Scenen ein, wenn

er auch in den Ueberschriften sich des Ausdruckes nicht bediente. Zum Beweise die Anordnung selbst. I. Abtheilung; 1. Scene: der Schauplatz ist eine freie Gegend mit der Stadt Gilgal im Hintergrunde und an einer Seite mit Felsenwänden eingefaßt. Saul, Jonathan und Abner treten auf und hinter ihnen folgt das Heer der Israeliten. Auf das schon versammelte Volk stoßend beginnen die Triumph- und Feiergesänge. 2. Scene: Auch das schöne Geschlecht will daran Theil nehmen und Michol kommt mit weiblichem Gefolge, dem Königl. Vater den Oelzweig darreichend. 3. Scene: das Volk schreitet zum Opfer, Saul verbietet es, eifersüchtig auf Jehovas Macht. Das Volk schreckt zurück. 4. Scene: Heftiger Streit zwischen Saul, Jonathan und Samuel darüber, der zum Entsetzen des Volks mit einer Verfluchung des Königs von Seiten des Propheten endet. 5. Scene: Samuel bricht in Begeisterung aus und verkündet das Ende des Königshauses, worauf er nieder fällt und stirbt. 6. Scene: Nacht wirds darüber und die Todtenbeschwörerin tritt auf, durch ihre Erscheinung das Finale vorbereitend, in welchem nun Saul nach seiner Weise über den Propheten tobt

und flucht, während das Volk wehklagt, und endlich dieses Volk auffordert, den Jüngling aufzusuchen, der nach Jenes Verheißung aus der Senne zum Königsstuhle aufsteigen werde, damit er ihn bei Zeiten sich aus dem Wege zu räumen vermöge, was zu thun endlich das Volk sich zerstreut. II. Abtheilung. 1. Scene: Der Schauplatz verwandelt sich in das Thal Succosch bei Bethlehem. Es ist früher Morgen. Hirten führen ihre Heerden auf die Weide und singen dabei frohe Morgenlieder. David liegt allein auf einem Hügel, betet zu Gott und erzählt dann von einem Traum, den er in der letzten Nacht gehabt, und wobei ihn ein Greis gesegnet habe, ihm verheißend zugleich, daß er zum König von Israel ausersehen sey. 2. Scene: Jonathan kommt und sucht David, den berühmten Sänger und Harfenspieler. Die Hirten zeigen ihm denselben, und er fordert David, nachdem er ihn begrüßt und seine Kunst gelobt hat, was David bescheiden aufnimmt, auf, ihm zu folgen, was derselbe auch unter den Glückwünschen seiner Kameraden thut. 3. Scene: Der Schauplatz verwandelt sich in einen Saal der Königl. Burg, wo Saul schlummernd auf einem Ruhebette liegt. Jonathan kommt mit

seiner Schwester Michol, unter Begleitung einiger Höflinge, und beide wehklagen über des Vaters geisteszerrütteten Zustand. Jonathan vermag übrigens noch nicht alle Hoffnung auf Rettung aufzugeben, denn er ist so glücklich gewesen, David zu finden, der hinter einem Vorhange mit der Harfe im Arme weilt. 4. Scene: Der Vorhang wird weggezogen. Michol sieht und erkennt David als den Gegenstand ihrer längst gehegten Liebe, worüber Jonathan begreiflich sehr erstaunt. 5. Scene: Saul erwacht über der Unterhaltung, fährt tobend auf und äußert solch' schreckliche Züge der Geistesverwirrung und eines geplagten Gewissens, daß seine Kinder sowohl als die gegenwärtigen Höflinge den Himmel um Auflösung oder Heilung bitten. 6. Scene: Da schlägt David in die Saiten und der König staunt über die himmlischen Klänge. Jonathan sagt, wer der Jüngling ist. 7. Scene: David muß vortreten und alles fleht zu Gott, dem Jüngling die gehoffte Wunderkraft zu verleihen. Die Bitte wird zur Freude Aller erhört. David singt und schildert das Schicksal Sauls, ohne ihn zu nennen: das ergreift diesen und der Sieg der Kunst ist vollendet (Finale), wie vorhin beschrieben.

Ob nun aber eine auf diese Weise angelegte und durchgeführte Dichtung wirklich ein Oratorium genannt werden kann und darf? will ich nicht geradezu entscheiden, doch meine ich — nein, und meine Gründe für diese Meinung sind folgende. — Allerdings ist das Oratorium eine Dichtung dramatischer Gattung, allein die dramatische Form, in welcher es sich bewegt, darf sich als solche doch auch nur gestalten nach Seiten ihres innersten Lebenspulses, nicht nach Seiten ihrer äußern Umrisse und äußern Anordnung. Ein Oratorium muß dramatisch auf den Hörer wirken, ohne daß dieser auch nur einmal dabei an den Mangel scenischer Handlung oder überhaupt dessen, was die Oper von dem Oratorium unterscheidet, merklich erinnert wird. Und daß dieses bei gegenwärtigem Oratorium auch nur entfernt der Fall seyn könnte, bezweifle ich; denn hier ist es nicht etwa eine verschiedene Gefühlssituation, durch welche sich der dramatische Charakter herausbildet, sondern es ist die Situation, die von der Verschiedenheit der äußern Beziehung und Conjunktur erzeugt wird, in welche die einzeln dargestellte Person tritt; und ich möchte daher sogar zu der Behauptung mich hinreißen lassen, daß gegenwärtiges sogenanntes

Oratorium alle Wirkung, zu welcher es, abgesehen von der Verfehltheit der Form, also im andern Falle die Mittel in sich tragen dürfte, niemals zu erreichen im Stande seyn wird, wenn es nicht mit Zufügung der nöthigen und in gegebener Uebersicht angeführten theatralischen Scenerie und Handlung aufgeführt wird; denn wo ohne solche z. B. die Wirkung, ja auch nur der dramatische Zusammenhang jener sechsten und siebenten Scene in der ersten Abtheilung, wo die Todten-Erscheinung den König in solche fieberhafte Bewegung setzt, daß gleichsam ein böser Dämon sein ganzes Innere ergriffen zu haben scheint? — wo ohne solche Wirkung der vierten Scene des zweiten Akts, wo Michol in David ihren Geliebten erkennt? — Jonathan singt:

Den Vorhang lüftet. Schwester! wende
Den Blick nach jener Säulenhalle!
Der holde Jüngling, dem die Harfe
Im Arme ruht, —

Michol (entzückt). Er ist's! —
Jonathan. Du bebst?
Michol. Er ist's! —
Jonathan. Wie pocht dein Herz!
Ist dir nicht fremd der holde Jüngling?
Michol Dir, Bruder! öffnet sich mein Herz. Vernimm!

(Folgt die Erzählung und das Liebesbekenntniß in einer Arie.)

In der Scene, mit Handlung, mag der Moment ein ergreifender seyn können, im Oratorium dagegen dürfte seine Wirkung ans Komische gränzen, und mit jener hört doch dieses eigentlich auf zu seyn!? — Davids Harfe erklingt, — Sauls Gesicht verklärt sich, wie sein Geist sich hellet, er horcht —

„Welche Himmelsklänge, mild und leise!
Wie herzdurchdringend diese Weise! —“

Nun ja — auf der Bühne, begleitet von dem mimischen Ausdrucke soll die Stelle eben so erhebend als rührend für den Hörer und Schauer seyn, aber im Oratorium — muß sie kalt lassen, nur halb erwärmen. Und ähnlich geht es fast die ganze Dichtung hindurch. Das Programm in der Hand, mit den nöthigen Andeutungen über die scenischen Verhältnisse, welche sich der Hörer hinzudenken soll, — hilft der Wirkung nicht nach. Das heißt zu großes Vertrauen in die Illusion setzen. Auch dürfen wir nicht fordern, daß der Hörer die Begeisterung, dasjenige belebte Spiel der Fantasie, welches solche zu erregen im Stande ist, schon mitbringt, sondern es ist im Gegentheil die Pflicht der Kunst, diesen Zustand der Seele im Hörer erst zu erwecken.

Ein Mittelding zwischen Oper und Orato-

rium scheint mir demnach das Werk, für jene zu wenig, für dieses zu viel mit dramatischem Augenspiel angethan, und für jene wieder zu viel, und für dieses zu wenig in der Charakteristik der einzelnen Personalitäten allgemein gehalten; um für eine Oper zu gelten zu episch und für ein Oratorium zu idyllisch-romantisch. Wenden wir uns vor der Schlußfolgerung indeß zur musikalischen Composition der Dichtung.

Es leuchtet ein, daß eben durch den lyrisch-romantischen Charakter, den die Dichtung als Grundgepräge ihrer ganzen Gestaltung nach Form und Wesenheit an sich trägt, so wie durch den historischen Inhalt, um welchen diese sich bewegen, die reichste Quelle einer mannigfach wechselnden Reihe lyrischer Ergüsse offenbart wurde, die dann in den Formen von Recitativen, Arien und Ensemblestücken ihren unmittelbaren musikalischen Ausgang fand. Das mußte zur Hebung der dramatischen Gestalt der Composition in ihrem Gesammtumfange beitragen. Indessen nicht weniger geht daraus hervor, daß für die Formation von Chören, dieses wichtigsten Theils einer Oratorien-Composition, dabei ein nur sehr geringer Anhaltspunkt noch übrig blieb; und in der That kann die Aufrichtigkeit nicht

umhin, zu bekennen, daß alle Chöre, welche in dem Oratorium vorkommen, nach Seiten ihrer Dichtung nicht etwa als nothwendig gebotene Glieder in der Kette der einzelnen Formen des Ganzen hervortreten, sondern mit geringer Ausnahme als nur durch die Kraft und das Geschick der Kunst in dieselbe verwebt, eingezwängt, erscheinen, was der Idee eines Oratoriums widerspricht, indem solche fordert, daß der Chor hier gleichsam als ein von der gesammten Handlung unablösbares Individuum auftritt, das unmittelbar und als integrirender Theil in die Darstellung eingreift, ohne welchen der Zusammenhang dieser sofort sich auflösen würde in ein Gemisch einzelner, sämmtlich unter sich selbstständiger Individualitäten. Ich gebe zu, daß in der Oper solche Nothwendigkeit der Choreinmischung weniger als von der Sache und von der Handlung selbst, denn als blos von dem eigentlichen Kunstzwecke einer schönen Mannigfaltigkeit geboten erscheinen kann, ohne daß der dramatischen Wirkung des Ganzen dadurch geschadet würde. In Webers Freischütz z. B. könnte der Chor der Landleute, der Jäger ꝛc. eben so gut auch wegbleiben, und dennoch wäre Dichtung und Musik eine vollkommen dramatische. Nur zur höhern

Frische, zur Wirkung eines mannigfaltigen Wechsels der einzelnen Musikformen tragen hier die genannten Chöre bei, nicht vom Zusammenhang der Haupthandlung selbst, der Geschichte des Drama's und seiner Centralfigur sind sie geboten. Anders aber verhält es sich im Oratorium. Hier darf nicht aus solchen blos ästhetischen Anlässen, nicht um der bloßen schönen Mannigfaltigkeit willen der Chor eintreten, sondern als eine unabweisliche Folge aus dem, was vorausgeht und was folgt, als ein vom Zusammenhange der dargestellten Idee oder Handlung Gebotenes muß er dastehen. Wo das — streng genommen — hier, außer dem ersten Huldigungs-Chore, der Fall? — Ja während die Handlung in einem Gemache des Königs vorgeht, wo blos dieser und die eintretenden, ihn beobachtenden Kinder sammt David als gegenwärtig gedacht werden können, stimmt auf einmal, man möchte sagen so ex abrupto ein Chor ein Preisgebet Gottes an, ohne daß Leser und Hörer auch im entferntesten nur solches erwartet haben können. Sollen wir glauben, es seyen die Diener des Königs zugegen: woher dann die Zahl und das zweifache Geschlecht? — Und daß der Chor hier blos eine ideelle Personalität wäre, welche den

Vortrag, die Versinnlichung der Gesammtsituation der eigentlich Handelnden übernommen hätte, wie es recht wohl in einem Oratorium geschehen darf, widerstreitet der dramatischen, der wirklich scenischen Anlage des Ganzen. Aehnlich oder doch in analoger Weise verhält es sich mit dem Recitativ. In der Oper, wo die Handlung gegenwärtig, darf sich dasselbe füglich auf die Reflexion über diese beschränken, die dann zu den Vorstellungen führt, welche die Empfindungen anreizen, die in den lyrischen Formen der Arie rc. zum Ausdrucke gelangen; allein in dem Oratorium reicht zu seiner Gestaltung solche bloße Reflexion nicht aus, sondern es muß sich damit zugleich auch die Erzählung, die Schilderung der, zwar nicht vorgeführten, aber als gegenwärtig zu denkenden Handlung verbunden werden, was in vorliegendem Werke aber ebenfalls und fast durchweg nicht geschehen ist. Allerdings kann diese Erinnerung keinen Tadel der einzelnen Recitative als solcher in sich begreifen, nehmen wir die Gesammtdichtung einmal, wie sie ist, wie sie angelegt und durchgeführt wurde, vielmehr muß der erwähnte Mangel alsdann noch eine Tugend genannt werden, weil er bei der wirklich scenischen Anlage des Ganzen von Con-

sequenz zeugt; allein um der Folgen willen, welche solcher Verhalt der einzelnen Formen (in ihrer Dichtung schon) unverhinderlich für die Composition selbst dann im zweiten Grade haben mußte, ist der Umstand gleichwohl hier von sehr mißlicher Bedeutung. Der Chor, der Träger, die erste und unmittelbarste Stütze der ganzen Schönheit und großen Wirkung eines Oratoriums — entgeht ihm die Unmittelbarkeit des Eingriffs in die Handlung und Geschichte, die Nothwendigkeit seines Daseyns, so fehlt ihm auch der erste und wesentliche Stoff der Begeisterung, aus welcher der Componist seine heiligsten Gebilde schöpft, und seine Musik wird unausbleiblich, selbst bei dem genialsten und fantasie- und kraftreichsten Tonsetzer matter, lauer, weniger energisch ausfallen, als im andern Falle sich von solchem hoffen ließ. Das Recitativ — ist es blos reflektirend, nicht auch darstellend zugleich, so entgeht ihm unaufhaltsam ein großer Theil desjenigen Ernstes, der Kraft, Energie und der Unmittelbarkeit des dramatischen Ausdrucks gegen den Hörer, auf welchem ein Oratorium eben diejenige große, scheinbar allein durch die Musik erzielte Wirkung stützt, die wir in der Oper bereitwilligst, und auch nicht mit Unrecht, nicht der

Musik, auch nicht der Dichtung, sondern lediglich der Handlung ursächlich beimessen.

Und damit habe ich — wie ich glaube — nicht allein mein Gesammturtheil über die Composition schon ausgesprochen, sondern auch — was es enthält — hinreichend motivirt. Sie ist gut gearbeitet, und den einzelnen Formen ward eine wohlthuende feste Abrundung; sie ist vielseitig nicht ohne gemüthergreifenden Ausdruck, in ihren Motiven gefällig, ansprechend, bis zur freudigen Klarheit. Aber es fehlt ihr die innere und äußere Kraft, welche wir das Große in einer solchen Composition nennen. In einem sichtbaren Streben nach dramatischen Effekten ging der Ernst, die Würde verloren, welche das Oratorium vor der Oper auszeichnen sollen, und welche die Großartigkeit seiner Musik ausmachen. Was an Chören, Arien, Duetten, Recitativen rc. vorhanden ist, es ist Jedes einzeln selbst bis zur Vortrefflichkeit hie und da gut gemacht, aber ihre ganze Kette durchweht oder durchzieht nicht e i n bestimmter allgemeiner Charakter, der befähigte, dem Gesammtwerke irgend ein Prädikat mit Ueberzeugung beizulegen. Es ist Alles frisch, klar, modern, ohne zum Modernesten auszuarten; an

jede Stelle, an jeden Takt läßt sich die kunstwissenschaftliche Elle anlegen, ohne daß auch nur eine Linie fehlte; aber es entbehrt das Ganze doch auch wieder die Heiligkeit, jene unschuldige, fromm=einfache, feste Kunstgröße, die im Oratorium uns erheben soll und mit dem Wohlgefallen am Einzeln zugleich rühren. Es ist dies das, worin mir Spohr und Fr. Schneider mit ihren Oratorien so viel Glück zu haben scheinen, daß sie in dem Glanze der Modernität nicht die erhabene Einfachheit untergehen lassen, daß sie antik scheinen, wo sie doch mit der Kraft der künstlerischen Neuzeit wirken.

Nach einer kurzen, eben so gemüthlichen als von instrumentalischem Prunk flimmernden Einleitung in E-moll und 3/4=Takt tritt der erste (Männer=) Chor ein: „Schalle Triumphgesang" ꝛc., den die siegreich zurückkehrenden Krieger ihrem König und Feldherrn entgegenjauchzen, und der daher zuvor mit einem Marsch eingeleitet wird, welchem große Trommel und Pauke, Trompete und überhaupt Nichts fehlt, was ihn zum schicklichsten dramatischen Parademarsch erheben könnte. Gleichergestalt ist auch der Chor selbst gehalten (C-dur 4/4), den, der Feldobrist Abner mit der Huldigungsformel schließt, wel-

che der König Saul nicht minder stolz beantwortet. Während dem hat sich auch das Volk der Stadt Gilgal zu den Kriegern gesellt und ein allgemeiner Chor beginnt, der nach Inhalt und Charakter dem ersten völlig gleich sieht (**D-dur** 4/4 **Allegro con brio**). Darnach drängt sich Michol vor und begrüßt den sieg- und glorreichen Vater an der Spitze einer Schaar Jungfrauen, die dann ebenfalls einen Preischor anstimmen, bei dem aber sofort ein kleiner Declamationsfehler auffallen dürfte, indem der Componist singen läßt: „Wir nahen dir," statt: wir nahen ꝛc.; sowie der sonderbare Schluß des zweiten Absatzes auf **H-dur**, während der Chor in **G-dur** steht, darin anfängt, und mit jenem zweiten Absatze der Text einen vollständigen Sinn beschließt. Michol behält übrigens das Wort, und so durchschlingt den Chor endlich eine Arie, welche fortwährend dem Zwecke der Huldigung treu bleibt. Nach deren Schluß erscheint Samuel, der Prophet, und Jonathan fordert auf, demselben durch Verneigung die schuldige Ehrfurcht darzubringen. Den geistigen Nimbus dieser Erscheinung sucht der Componist durch ein Tremolo des Quartetts auszudrücken, und im Theater möchte die Figur auch von Wir-

kung seyn, jedoch hier kann ich mir nur geringen Erfolg davon versprechen, so wie es Bedenken erregt, daß, nachdem Jonathan Ruhe und Ehrfurcht dem Volke geboten, dieses gleichwohl noch einmal selbst in einen lauten Chor ausbricht, worin es dasselbe von sich fordert. Hier ist die erste der Stellen, wo der Chor nur künstlich herbeigezogen, nicht als nothwendig geboten erscheint, und daher die erste Stelle seiner unheimlichen Wirkung, die durch einige gar kurz abgebrochene Cadenzen und gedrängte Modulationen noch vermehrt wird. Die folgende Baß-Arie Samuels: „Ein schwacher Greis, dem Tode nah" rc. (As-dur ³/₄) ist vielleicht eine der schönsten Nummern im ganzen Oratorium, die, gut vorgetragen, ihre Wirkung niemals verfehlen wird. Daran schließt sich das folgende Terzett zwischen Jonathan, Saul und Samuel (Tenor und zwei Bässe), das ebenfalls zu guter Stunde von dem Componisten geschaffen wurde, und bei allem Vorwalten dramatischer Haltung der Würde der Oratorienmusik wenig oder Nichts vergiebt. Sauls Streit mit Samuel, daß nur ihm jetzt Ehre, selbst vor Gott, gebühre, entwickelt sich. Der Componist nennt die Nummer „Scene und Chor".

Nun ja — ein anderer Name hätte ihr kaum gebührt. Aber schließe ich damit auch meine specielle Charakteristik der einzelnen Stücke, denn nun beginnt die Reihe derjenigen, bei denen ich immer wieder auf obiges mein allgemeines Urtheil über das Werk zurückkommen müßte. In seiner Art merkwürdig darunter ist der Chor Nr. 11, wo die Todtenbeschwörerin von Endor erscheint und es Nacht wird. Eine „Wolfsschluchtsscene" hätte nicht besser instrumentirt seyn können, so pfeifen die Flöten drein in das tremolirende F-moll, und heulen die Hörner, als wenn der Uhu dort schreit; und die darauf folgende Arie Sauls, die einem Caspar nicht zur Unehre gereichte, mit ihren Sprüngen in verminderten Doppelquinten (eingestr. e—Ais) und kleinen Septimen (g—A) im kleinen Dreiklange, und mit ihren punktirten chromatischen Passagen, die ein fast unheimliches Gefühl in uns hervorrufen möchten. Auch der Chor Nr. 24, der auf Davids Eintritt in das Königliche Gemach erfolgt, tritt in dieser Beziehung mit einem fast den ganzen ersten Abschnitt durchdauernden Basso ostinato auf C, der sich auf andrer Grundlage und in andern Figuren nachgehends noch oft wiederholt, beach-

tenswerth hervor. Der zweite Abschnitt desselben neigt sich stark an einen bekannten Haydn'schen Chor bei den Worten „den Erd und Himmel preist". Am schönsten und charakterfestesten unter allen einzelnen Parthien scheint die des David (Tenor) gehalten, und das romantisch Weiche seiner Erscheinung wird auch durch die durchgängig harfenartige Begleitung seines Gesanges trefflich getragen. Nach ihr ist in dieser Hinsicht die Parthie des Samuel hervorzuheben. Weniger richtig scheint mir der Charakter Sauls getroffen, der zwar ein übermüthiger Held, doch kein von Dämonen getriebener Tyrann war, als welcher er mit dieser Musik erscheinen dürfte. Die Grundzüge seiner Seele waren gut, nur verirrte er sich in dem Irrgarten des Glücks, weil er leichtsinnig genug war, den Ariadnefaden weisen prophetischen Raths darin seiner Hand entfahren zu lassen.

III.

An- und Aussichten.

I.

Geist, Form und Intelligenz in unserer Kunst,

oder

ist dem Musiker von heute noch das Studium des Generalbasses nothwendig?

„Einen höheren Platz, als recht war, behauptete bis auf unsere Zeiten der Generalbaß" — sagt der verdienstvolle Häser zu Anfang einer in den Jahrbüchern des deutschen National-Musik-Vereins einst mitgetheilten Abhandlung über eine allgemeine musikalische Zeichen- und Notenschrift, und ich leugne nicht, es machte dieser Ausspruch einen so überraschenden Eindruck auf mich, daß ich keinen Augenblick anstehe, die in der Ueberschrift aufgestellte Frage hiemit dem gesammten musikalischen Publikum zum reiflichen Bedenken vorzulegen, in der Hoffnung aber, auch Anderer Ansichten einmal darüber zu vernehmen, nicht ohne zugleich meine eigene Meinung in Kürze

und untermischt zwar mit einigen lebhaften Seitenfugen darüber zuzufügen, die sich noch weiter ausgeführt dann findet in der Einleitung zu meiner bei Pabst in Darmstadt erschienenen „Allgemeinen Generalbaßlehre".

Eine zu große, weite Ausbildung — sagt man — hat unsere Kunst mit der Cultur der Menschheit überhaupt erlangt, als daß der Generalbaß noch für sie ausreichte, und dieser schöne Glauben, wenn er nur nicht auf einer zu einseitigen Anschauung der Sache beruhete, war es auch, welcher Häser zu jenem halb verdammenden Urtheil verleitete. Allerdings fort- und vorangeschritten, wie ein reißender Strom, ist im Laufe der Jahrhunderte die Welt in ihrer Bildung und Cultur, in all' ihrem Wissen und Vermögen, und wohin das Auge schaut, überall streben mit energischer Einheit alle unsere Kräfte hin zur Bereicherung und Veredlung des Lebens, zur Verherrlichung des Daseyns. Allein dürfen wir in der That und so ganz unbedingt dies auch von unsrer Kunst insbesondere sagen? — Kaum daß die Ehrfurcht vor ihr mich abhält, geradezu ein Nein darauf zu antworten. Auf der innigsten Verschmelzung von Idee und Form beruht das

eigentliche Wesen einer Kunst! — Der Satz wird tausend — und abermal tausendmal nachgesprochen und nachgeschrieben, aber kümmern sich sonderlich auch darum die, welche die Kunst zu ihren eigentlichen Trägern sich wählte? — treffen wir nicht fast täglich hier, und niemals mehr als gerade heutigen Tags, auf eine behagliche Zufriedenheit mit dem bloßen Spiel schöner Aeußerlichkeit? — Wenn nur der leibliche Sinn des Hörers angenehm gereizt und geschmeichelt wird, ob Geist und Seele auch dabei, über die formelle Aeußerlichkeit hinaus, noch in lebendigsten Anspruch genommen werden durch die eben dargestellte Idee, kümmert — ich sage es, wenn auch nicht ohne den Schein der Bitterkeit, doch in dem Bewußtseyn des Rechts grad' heraus — den größeren Theil unsrer sogenannten Künstler wenig. Die Form — ja! — hat auch in der Musik einen kaum höher noch zu steigernden Grad von Vollkommenheit erreicht. Hätte man vor 50 Jahren noch selbst den Meistern in der Technik gesagt: „nach einem halben Jahrhundert schon werdet ihr im Vergleich zu dem, was dann von den Virtuosen im Spiel und Gesang geschieht, als kleine, ganz unbedeutende Stümper dastehen," — der

Tollhäuslerei würden sie uns angeklagt, und in beleidigtem Stolze sich verbeten haben, solch' alberne prophetische Mährchen ihnen aufzubinden; und dennoch ist es so, dennoch hätten wir recht verheißen damals. Sollte ich Beweise nöthig haben zu liefern? — Womit vor 2, 3 Decennien noch unsere Virtuosen in den öffentlichen Concertsälen glänzten: wozu ist es geworden? — zu Uebungsstücken herabgesunken für unsere Anfänger, und wollte jetzt noch Jemand sich einfallen lassen, die Unsumme seiner angelernten Fertigkeiten und die Pracht seiner technischen Meisterschaft darin zu entwickeln, welche Wirkung würde er hervorbringen? — zur Bewunderung und zum Anstaunen, welche das Element und die Hebel jetzt sind eines bedeutenderen künstlerischen Rufes, würde er wahrlich nicht hinreißen. Was sind die einst eifrig belauschten Triller einer Tartinischen Teufelssonate gegen die elektrischen Kunststücke eines Paganini? — Spielereien, sagt der zehnjährige Violinist und ergreift mit keckem Selbstvertrauen den Bogen, um sie in eben solcher Leichtigkeit uns vorzugeigen. Und so läßt sich fort und fort nach allen Richtungen hin und von allen Seiten her in tausend und abermal

tausend Vergleichen und Zusammenstellungen beweisen, wie die Form allerdings wohl, das rein Technische in der Kunst vorangeeilt ist und mit gleichem Schritte sich ausgebildet hat, wie alle Cultur und Erweiterung des menschlichen Wissens und Könnens, bis zu einem Höhenpunkte sogar, der kaum noch eine weitere Steigerung zuzulassen scheint. Indessen hat die Idee auch, hat der Geist der Kunst mit dieser überreichen Entwickelung der Form einen höheren Aufschwung zugleich genommen in der Musik? — Ist, wie äußerlich reicher, prachtvoller und glänzender, so auch innerlich tiefer, erhabener und erfüllter geworden diese von einem durchdringenden Geiste? — Rinnen die Thränen auch noch, erschüttern jene Herzschläge noch unsere Brust, wenn wir so ein z. B. sog. neuromantisches (!) Clavierconcert mit seinen wunderbaren Toncombinationen anstaunen, die selbst über jenes Landmanns sonngebräunte Wangen einst hinrollten, als Beethoven in die Tasten griff und durch die Accorde der Saiten seinen unendlichen Geist offenbarte, und die in wehmuthsvollem Seufzen der ganzen Menge seiner Zuhörer sich ankündigten, als Rhode unter Anderen die Grazie dahin spielen ließ auf den

zarten, leichten Schwingen seiner Saiten? — In sich selbst schon trägt ein Jeder, der nur einige Aufmerksamkeit der heutigen Musik geschenkt hat, die Antwort auf diese Fragen; oder wäre wirklich, durch das Treiben der Zeit, auch hier alle Stimme der Wahrheit erstickt? — Ich fürchte nicht, aber Schlendrian — sagte Drieberg bereits treffend — ist in der That der Neueren Musagetes, und, wenige sehr ehrenwehrte Ausnahmen ungerechnet, erscheint die Musik, wie sie uns heutigen Tags geboten wird, meistens nur als ein Spiel mit schönen Tonformen, in welches sich, zufällig oder ungesucht, nur so viel tiefer Bedeutsames und Charakteristisches allenfalls noch einmischt, als da natürlich haftet an den gebrauchten Kunstmitteln. Unsummen eitler technischer Fertigkeit, deren möglichste Ueberschwenglichkeit ja jetzt allein noch den Beifall der Menge erregt und die Concertsäle füllt, oder gar eine mit Tönen verzeichnende Malerei äußerer reeller Gegenstände sind, Verstand beschäftigend oder die trübe Quelle der Leidenschaften und das Mark durchbebenden Sinnenreizes in ihrem Innersten aufrührend, dieser Zeit meist allein nur die Aufgabe, welche die Meister, wie sie sich

nennen, glauben lösen zu müssen in ihren Leistungen, ungedenk der ernsten Mahnung, daß die reine Musik, schroff entgegengesetzt allen jenen Formen, stets nur erscheinen soll als eine wahre Kunst der Seele. Ich bemerke wohl, daß ich hier blos im Allgemeinen rede, und nicht etwa besondere Fälle oder Personen im Auge habe, deren rühmenswerthe Leistungen mein Gebilde zu grell erscheinen oder zu einem verfehlten Schattenrisse werden lassen könnten. Das Allgemeine ist so, und das Einzelne, was vielleicht mit einem ächt künstlerischen Typus daraus hervortritt, macht es nicht anders. Die Form in der Musik hat sich ausgebildet im Laufe der Zeiten zu unendlicher Pracht; aber der Geist, der in ihr weht, ist nicht kräftig genug, mit einem durchdringenden Pulsschlag sie zu beleben, und scheint siech und ermattet zu seyn unter der Last rein formellen Zierraths, wie jede Idee, komme sie nun zum Ausdrucke durch Worte, Ton, Zeichen, Farbe oder Gebehrde, immer mehr erdrückt wird und verloren geht unter einem bloßen Schein, je mehr blos auf die Art der Darstellung und ihren Reiz der künstlerische Sinn sich richtet. Auch nicht der Geist nur, die eigentliche Idee

der Kunst, ist bei dem Streben nach immer höherer und reicherer Entwickelung in keinem ebenmäßigen Verhältnisse geblieben mit seiner Form, sondern selbst von der bloßen Intelligenz auch kann leider nichts Anderes gerühmt werden, denn — wohl gemerkt — Geist und Intelligenz stehen in steter Wechselbeziehung zu einander, und wie das eigentlich geistige Element nothwendig erstickt werden mußte von der Masse des formellen Reichthums, so konnte damit auch die Intelligenz nicht anders, als nach und nach völlig erlahmen, und weil diese in immer engere Schranken sich zurückzog vor der Allgewalt der Form, konnte auch der Geist, das höhere Leben in der Kunst sich nicht entwickeln und ausbreiten zu einer wirksamen Macht. Das ist eine Folge, welche geboten ward selbst von der Natur, und am besten beweist ihre Richtigkeit eben der Gegenstand, den vornehmlich ich hier zu besprechen mir vornahm, — der Generalbaß.

Was ist Generalbaß? — die tiefste Stimme einer Composition, heißt es, wenn dieselbe durch Ziffern und andere Zeichen, die über ihren Noten stehen, eine solche Einrichtung erhalten hat, daß sie für sich schon einen Ueber-

blick über die ganze Art und Weise, den Gang der Harmonie, sowohl ihren einzelnen Bestandtheilen als Modulationen 2c. 2c. nach, zu gewähren im Stande ist. Wohl, aber das Wort begreift auch die Kenntniß und die volle Fertigkeit in der Benutzung einer dermaßen eingerichteten Stimme in sich. Und war nun in der That auch diese Kenntniß und Fertigkeit früher von weit größerer Wichtigkeit denn jetzt, weil die Umstände es so erheischten, so kann ich doch nicht absehen, daß jetzt gar keine Wichtigkeit und Nothwendigkeit dafür mehr vorhanden seyn sollte? — Allerdings nehmen wir die Partituren früherer Jahrhunderte oder ihre Clavierauszüge, die alten Choralbücher und was alles für Werke mehrstimmigen Satzes mehr, zur Hand, und nicht etwa wie jetzt noch einige von ihnen gedruckt oder umgearbeitet uns geliefert werden, sondern wie sie damals, in ihrem ersten Entstehen, geschrieben und gedruckt wurden, so finden wir, besonders bei einfachen Sätzen, fast niemals die Harmonie vollkommen ausgeschrieben, sondern hat man sich, zumal bei Chorälen, vielen Arien, Duetten und vor Allem Recitativen, mit Aufzeichnung der Singstimme und des Basses begnügt, diesem die Einrichtung

des Generalbasses gegeben, d. h. die übrigen dazu gehörigen Harmonietöne durch Ziffern und andere Zeichen darüber angedeutet, und nun dem Spieler die praktische Ausführung überlassen. Immer vollständig durch Noten gegeben findet sich die Harmonie fast in keinem dieser älteren Werke, besonders nicht in Kirchensachen, wo der Gesang durchgehends und bisweilen auch die ganze Musik noch auf der Orgel begleitet wird, oder in denjenigen Werken, in welchen die einzelnen Gesangspartien nicht von dem ganzen Orchester so sehr, als vielmehr von einem Tasteninstrumente oder auch der Theorbe, Harfe und einigen anderen harmoniefähigen Saiten-Instrumenten accompagnirt werden, und das ist ziemlich in allen älteren Opern, Cantaten und Oratorien der Fall. Vornehmlich von dem sogenannten unbegleiteten Recitative findet sich hier fast immer nur die Singstimme und unter derselben der bezifferte Generalbaß in Noten gesetzt, den dann Contrabaß und Violoncell ausführen, so daß jener den einfachen Baßton, dieses aber die in Ziffern angedeutete Harmonie im harpeggirten Vortrage angiebt. Daher läßt sich auch erklären, wie bald und schnell früher ein Componist mit der Aufzeich-

nung seiner derartigen Tondichtungen fertig seyn konnte: wozu jetzt ein Tonsetzer vier, fünf, sechs und noch mehr Liniensysteme voll zu schreiben hat, machte man in jener Zeit mit einem Liniensysteme und in diesem noch dazu mit den einfachsten Noten ab. Das Vertrauen auf die Bildung des Executors war größer und durfte auch größer seyn. Ferner war die gründlichste Kenntniß und größte Fertigkeit in der Einrichtung wie Behandlung einer Generalbaßstimme früher von besonderer Wichtigkeit bei den Directionen vollstimmiger Musikwerke. Es geschahen dieselben etwa damals nicht so wie jetzt, daß nach wohlgehaltenen und viel geübten Proben der Director sich blos vor seinen Pult setzt und in der wohl und pünktlich ausgeschriebenen Partitur die Hauptstimme nachliest, den Takt darnach schlägt mit seinem Alles leitenden Zauberstabe, und endlich Acht giebt auf das richtige Einsetzen, Pausiren und andere besondere Vorgänge und Nuancirungen der verschiedenen einzelnen Stimmen und Instrumente, sondern er saß vor einem Flügel, Clavicymbel, einer kleinen Orgel, oder war er keines von diesen Instrumenten Meister, so hatte er die Theorbe in dem Arm, und spielte tüchtig nach einem blos

bezifferten Basse generalbaßmäßig die Harmonie. Ich will damit keineswegs jedoch der alten Art und Weise, eine größere Musikaufführung, einen Chor, eine Oper oder dergleichen zu leiten, das Wort reden, vielmehr hatte dieselbe viel Unangenehmes und sogar Störendes, was ihre Abschaffung durchaus nicht beklagen, noch weniger ihre Wiedereinführung wünschenswerth erscheinen läßt, aber nothwendig war ihretwegen doch die Fertigkeit im Generalbaßspiel, d. h. im Spiel nach einer generalbaßmäßig eingerichteten Stimme, und war nothwendig aus bezeichneten und noch mancherlei andern Gründen diese Kenntniß und Fertigkeit, und nothwendiger zwar, von weit größerer Wichtigkeit noch als jetzt, so war sie natürlich auch wohl weit ausgebreiteter, denn in heutigen Tagen. In der That, vor zwei, drei Decennien, und mehr vor einem halben Jahrhundert noch gab es wohl keinen nur einigermaßen seinen Beruf ernstlich würdigenden Musiker und namentlich Organisten, der nicht eine Ehre darin gesetzt hätte, tüchtiger Generalbassist zugleich zu seyn. Schande war für ihn das Gegentheil. Mußte er es doch aber auch seyn. Welcher Organist hätte vermocht, ohne diese Kenntniß des Generalbasses auch nur einen

Tag seinen Dienst zur Genüge zu erfüllen? — Die Choralbücher waren nicht anders eingerichtet, als generalbaßmäßig, in einem obern Liniensysteme war die Melodie des Liedes in Noten vorgeschrieben und in einem untern der Baß dazu gegeben, die begleitende Harmonie dazu zu greifen, das weite Intervall zwischen Melodie und Baß in wohlgefälliger und auch harmonisch richtiger Ordnung auszufüllen, blieb ihm, dem Organisten überlassen, zur Leitung dabei wie leise Winke nur einige Ziffern und ein Paar sonstige Zeichen über dem Basse vor sich habend. Bei einer Kirchenmusik fehlte sogar seiner Notenparthie noch jene Melodie, und er hatte nur nach einem bezifferten Basse zu begleiten. Nicht anders war es mit einem Chordirektor, einem Musikmeister, ja jedem einfachen Accompagnisten, und wer sonst sich mit vollständigen Musiken zu beschäftigen hatte. Jetzt aber ist dies Alles um ein Bedeutendes anders geworden; wohl sorglich sind die Partituren, Clavierauszüge, die Stimmen pünktlich ausgeschrieben, und die Componisten lassen lieber von einem ganzen Orchester das Accompagnement ihrer Cantilenen führen, ehe sie auch nur einen Augenblick dem Vertrauen sich hingeben, dessen

Mangel in früheren Zeiten für einen Verrath an der ganzen musikalischen Welt gegolten hätte. Indessen, habe ich damit bewiesen, daß schon die Vernachlässigung des Studiums des Generalbasses hinreicht, uns zu überzeugen, daß nicht der Geist der Kunst blos, die Idee derselben, gleichen Schritt gehalten hat in ihrer Entwickelung mit der Form, sondern auch die reine Intelligenz sogar überflügelt und in den Hintergrund getrieben worden ist von den Kräften, die jener ungemeine Glanz in der formellen Ausbildung erforderte, so liegt hierin, in dem dadurch entstandenen Mangel an künstlerischer Intelligenz zugleich auch schon der Beweis für die noch stets vorhandene Nothwendigkeit der Kenntniß und des Studiums des Generalbasses. Man rufe die ersten unter den Violoncellisten von heute zusammen: zum Erstaunen geschickt sind sie in der Behandlung ihres Instruments, was Fertigkeit und Bravour anbelangt, und wir möchten Angst haben über die Entrechats, die sie auf den vier Saiten schlagen, daß sie die Finger zerbrechen, und rufen laut ein Bravo in der Ungewißheit, ob es wirklich ein bloßes Violoncell ist, das wir da hö-

ren, über die außerordentliche Sicherheit, mit der die tausenderlei Läufe und Triller geschehen, auch wohl daß sich Etwas von Seele und Gefühl in den Vortrag mischt, aber legen wir ihnen die Stimme eines ganz einfachen Recitativs von einem Meister aus dem vorigen Jahrhunderte vor, wie viele werden seyn, die es zu accompagniren vermögen, bis die fatalen Hieroglyphen, die deutlichen Ziffern, in wirkliche Noten umgewandelt sind? — Wenige, sehr wenige, unzweifelhaft. — Noch klarer aber, deutlicher, bestimmter und überzeugender tritt jene auch jetzt noch vorhandene Nothwendigkeit und äußerste Nützlichkeit, wie hoher Werth der Generalbaßkenntniß in die Augen, wenn wir die Hülfswissenschaften und die mancherlei weitere Gewandtheit und Fertigkeit noch in Erwägung ziehen, deren Besitz unerläßliche Bedingung ist, wenn in der Kenntniß des Generalbasses sowohl auch nur einige Gründlichkeit und Fertigkeit, als von ihrer Anwendung der volle Nutzen erreicht werden soll.

Niemand in der Welt nämlich, und wäre es in praktischer und technischer Hinsicht auch der geschickteste Musiker, wird im Spiel des Generalbasses, d. h. — ich wiederhole es noch

einmal — im Vortrage der Harmonie oder des harmonischen Accompagnements einer Musik oder Melodie nach einer blos generalbaßmäßig (mit Bezifferung) eingerichteten einfachen Unterstimme (Baß), auch nur einige Vollkommenheit erlangen, der nicht zugleich auch und zwar eine gründliche Kenntniß der Harmonie überhaupt besitzt; denn es ist ganz unmöglich, die mancherlei Wendungen, die in dieser vorkommen und vorkommen können, das mannigfache Verhältniß der verschiedenen Stimmen zu einander und den jedesmal andern Effekt derselben in einem andern Verhältnisse, und noch viele andere, auf eine gute Anordnung der Harmonie und zweckmäßigen Vortrag derselben aber wesentlich einwirkende Dinge und Umstände durch eine bloße Ziffer- oder andere musikalische Zeichen- als Notenschrift anzudeuten, und wenn nun der Generalbaßspieler nicht vermöge seiner in der Theorie des harmonischen Satzes gewonnenen Kunde darauf Rücksicht zu nehmen im Stande ist, so wird er auch bei der fertigsten und vollendetsten Praxis doch niemals etwas Vollkommenes in seinem Fache zu leisten im Stande sein und umhertappend im Dunkeln die Brauchbarkeit und Tauglichkeit seiner Leistung stets dem

gefälligen, aber selten treuen Glücke überlassen müssen. **Dann** ist für den Generalbaßspieler — was sich übrigens von selbst versteht — erforderlich **die vollständigste Kenntniß der sogenannten Baßbezifferung und übrigen im Generalbaß vorkommenden Zeichenschrift.** Es ist diese das Alphabet der Sprache, in welcher er seinen Vortrag hält. **Drittens** verlangt eine wahrhaft künstlerische Leistung im Spiele des Generalbasses auch **eine hinlängliche Kenntniß der Composition**, wenigstens in so weit, als solche nicht entbehrt werden kann, die unter sich verschiedenen Formen der mancherlei Tonstücke zu verstehen, denn auch diesen gemäß ist beim Spiel des Generalbasses zu handeln, wenn der Charakter des Ganzen nicht darunter leiden und unklar, verwischt und verwirrt werden soll. Anders z. B. verlangt eine Arie, anders wieder ein Choral, und noch anders ein Recitativ begleitet zu werden. **Viertens** ist dem vollendeten und fertigen Generabaßspieler nothwendig, **daß er versteht und Rücksicht zu nehmen weiß auf alle Intentionen des Componisten seines eben vorzutragenden Tonstücks**, damit er nicht das eine oder andere Mal mit demsel-

den in Widerspruch geräth, und nicht z. B. sanfte oder absichtlich minderstimmige Sätze stark und vollgriffig begleitet, tiefe Sätze durch ein hochliegendes Accompagnement und umgekehrt hoch liegende Sätze durch ein tiefes harmonisches Tonspiel in ihrem Sinne und ihrer Wirkung stört, durch abweichende Lagen den Zusammenklang zerreißt, zerstückelt, mit einem Worte verhäßlicht oder gar Fehler hineinträgt, die vorher nicht darin zu finden waren, u. d. gl. mehr. Daher muß er namentlich sich den Gang der Composition in allen denjenigen Punkten genau einprägen, die durch die Zifferschrift nur ganz unvollkommen angegeben werden können, wie z. B. hinsichtlich der Taktgliederung, und sollte — fünftens jedes Tonwerk, das er nach einer bloßen Generalbaßstimme zu begleiten hat, vor diesem sorgfältig durchstudiren, was aber auch nicht geschehen können wird, wenn ihm nicht eine genügende, umfassende Kenntniß der Harmonie selbst und theilweise auch der Compositionskunst zu Gebote steht. Ganz besondere Rücksicht erfordert sechstens die etwa zu begleitende Singstimme. Ist der Generalbaßspieler in einen solchen Fall gesetzt, was sehr oft vorkommt und vorkommen kann, so hat er nicht etwa blos auf

die Intentionen des Componisten, sondern auch auf die des Sängers genaue Acht zu geben, und sich diesem mit aller Sorgfalt eng anzuschließen, daß er mit ihm hoch und mit ihm tief, mit ihm voll und kräftig und wieder mit ihm matt und schwach, mit ihm stark und wieder mit ihm sanft u. s. w. werde, ja den Schwächen desselben muß er sogar noch möglichst abzuhelfen suchen, und z. B. unvermerkt ihn zum sicheren Einsatze leiten, bei möglich vorkommenden Verirrungen in die rechte Bahn und das richtige Geleis zurückführen, dabei doch auch sich selbst gleichsam hinter dem Sänger vergessen machen, und Alles so einrichten, daß es allein von dem sicheren und freien Geiste des Sängers auszugehen scheint. Der Generalbaßspieler muß in solchem Fall also nicht blos die Kunst des Satzes und die Gesetze der Harmonie, sondern auch jene schwere Kunst des Accompagnements und der Begleitung in ihrem ganzen Umfange und ihrer vollen Bedeutung verstehen. Endlich fordern wir und mit vollem Rechte auch von dem guten Generalbaßspieler eine sorgfältige Kenntnißnahme dessen, was unter gewissen Umständen allgemein, oder in der Periode oder Schule des Componisten oder auch in

dessen besonderer Schreibart besonders und gemeiniglich zu geschehen pflegt, also historische Kenntnisse und ein critisches Urtheilsvermögen.

Breche ich hier kurz ab, so veranlaßte dies das eigene Erstaunen über die außerordentlich vielen Nebenkenntnisse und tiefen Einsichten in so mancherlei und immer doch sehr wesentliche Zweige, ja selbst in den eigentlichen Kern und das Herzblatt der musikalischen Kunst, welche dem Generalbassisten nothwendig sind, wenn er als ein ganzer Mann seines Fachs wirken, erscheinen und geschätzt seyn will. Wessen Brust, der Liebe zur Kunst hegt, und der mehr von ihr will als eine blos angenehme Unterhaltung und unschädliches Mittel gegen die Langweile, wird da sich nicht mit bitterm Schmerz, tiefer Trauer erfüllen über den großen, unersetzlich großen Verlust an wahrhaft künstlerischer, ächt musikalischer Intelligenz, der uns ward und werden mußte durch die immer weniger dringend gewordene Nothwendigkeit des Studiums und der Uebung des Generalbaßspiels!? — Wer wird zu den Mitteln noch sonderlich greifen und diese sich zu eigen machen, wenn der Zweck nicht mehr hat einen besonders belohnenden

Werth? — Als es noch zur Ehre, zum heiligsten Bedürfnisse des Standes für fast jeden Musiker gehörte, ein guter Generalbassist zu seyn, mochte er sich auch abquälen in dem Kampfe um die Herrschaft über die dazu nöthigen Mittel; jetzt reicht ja aus für ihn, einigen Ruf und ein gewisses Ansehen in der großen Welt zu erlangen, wenn er eine Summe praktischer Fertigkeiten sich angeeignet hat auf seinem Instrumente, und dieselbe geltend zu machen weiß mit dem möglichst glänzendsten Erfolg, und warum da noch durch ein Studium in der übrigen Zeit sich Schweiß abdringen lassen, dessen Nothwendigkeit und Fruchtbarkeit so wenig gebietend und einladend, ermunternd hervortritt? — Ich zweifle nicht, daß Hunderte meiner Leser hier also fragen, und nicht ahnen den Fluch, den sie auf ihr eigen Haupt damit flehen. Allerdings weit nothwendiger und von ungleich größerer Wichtigkeit denn jetzt war ehedem die Kenntniß und Fertigkeit in dem Gebrauche des Generalbasses; der Grund davon liegt in den Zuständen der Zeit und der Richtung, welche die Kunst in derselben nimmt. Ich habe sie angedeutet. Allein sollten der leidige Formalismus und Materialismus, welche das haupt-

sächlichste Gepräge ausmachen des allgemein künstlerischen Strebens unserer Tage, in Wahrheit eine solch' entschiedene und durchgreifende Gewalt in der Richtung der Kunst für sich auch schon gewonnen haben, daß unter ihrer Last wirklich jene Kenntniß und Fertigkeit bereits völlig überflüssig geword en ist? — Sollte in der That die höhere Kunstbildung ein Studium und eine Geschicklichkeit entbehren können, die, wie gezeigt, so tief, so durchdringend in ihr ganzes innerstes Wesen eingreifen, all' ihr Seyn berühren? — Sollte der Musiker von Fach, wenn er nur einigermaßen mehr seyn will, denn eine bloße lebende Maschine, die getrieben wird von einem geheimen Mechanismus, gar kein Generalbassist mehr zu seyn brauchen? — Urtheile so, wer da will und mag oder kann, ich nicht, der ich gleichwohl offenen Sinnes gewandelt bin an der Quelle des Schönen, wo keine Bildung duldet einen die Freiheit beengenden Zweck. Was Geist und Seele erfüllt mit überall besiegender Kraft, erscheint stets auch als ein unentbehrliches Bedürfniß, denn der Geist nur ist es, der uns erhebt über alle gemeine Wirklichkeit und die Alltäglichkeiten des Lebens weit hinaus, und die Seele, welche uns leicht

ein leises Entzücken, in dem wir erschauen die hohe Bestimmung des Menschen und mit ihr des schönsten Eigenthumes, das diesem gegeben, der Kunst erhabenen Zweck, welcher ist Veredlung des Daseyns. Wie sehr aber das Studium und die Kenntniß des Generalbasses auch diesem Zwecke fördernd entgegenwirkt, beweisen, wenn Nichts weiter, auf den ersten Blick jene mancherlei Hülfswissenschaften, die demselben unverhinderlich vorausgehen müssen. Doch auch praktisch, von bedeutendem praktischen, materiellen Gehalte ist der Nutzen, den dieses Studium gewährt, und tritt selbst von dieser Seite auch jetzt noch seine Nothwendigkeit hervor, so ungleich höher, im Vergleich zu den mancherlei verschiedenen Kunstzuständen, dieselbe früher sich gestaltet haben mag; denn noch ist die heilige Musik, wo die Orgel mit andern Instrumenten kräftig zusammenwirkt, zu gutem Glücke nicht ganz verbannt aus unsern Kirchen, und noch sind z. B. die Choralbücher nicht ganz verschwunden und außer Gebrauch gekommen, in welchen außer der Melodie die Harmonie der Lieder nur verzeichnet ist durch einfache Ziffern über einem begleitenden Baß, und nach welchen Gesetz und Ordnung fordern, daß der Organist den Gesang

seiner Gemeinde gut und richtig, d. h. zweckgemäß begleite; noch auch ist kein besseres Mittel gefunden, die mancherlei Modulationen und Uebergänge in der Harmonie eines Tonstücks genauer zu bestimmen und leichter sie zu erkennen als eben der Generalbaß mit seiner Zifferschrift, und noch sind wir in dem Lauf der Zeiten lange nicht weit genug vorangeschritten, und hat unsere Bildung die graue Vergangenheit so weit überflügelt, daß wir, namentlich in der Kirchenmusik, ihre Werke nicht mehr nothwendig gebrauchten zu regelnden Mustern, und wer versteht sie, wer vermag ihren Werth, ihren Inhalt und ihr Wesen zu entziffern, ohne jene Kenntniß des Generalbasses? — wer sie aufführen und spielen und an ihrem tiefen, erhabenen, mächtigen Geiste ohne solche sich zu erbauen? — Niemand, möchte man antworten, denn keins fast unter allen diesen Werken, das nicht, wenn auch nicht durchgängig, so doch an der einen oder anderen Stelle, auf die eine oder andere Weise solche Kenntniß und Fertigkeit voraussetzte, und kein Musiker, bin ich in solchem Hinblicke dreist genug hier öffentlich zu behaupten, kein theilnehmender Freund und Ausüber unserer Kunst, dem es um eine ächte und vollständige Bildung in ihr in

Wahrheit zu thun ist, und der nicht blos der Gegenwart mit ihren vielen Verkehrtheiten, sondern der Kunst als solcher in ihrem ganzen Umfange lebt, am wenigsten aber der Organist und angehende Componist und Director irgend eines musikalischen Vereins, kann daher auch jetzt schon dieselben, jene genaue Kenntniß und das Studium des Generalbasses nur im Mindesten entbehren. Die Kunst bleibt Kunst, sagt Göthe, und wer sie nicht durchgedacht, darf sich keinen Künstler nennen. Zum Durchdenken der Musik aber bietet der Generalbaß die erste Hand, und was der Mensch schafft, ist meistens nur für kommende Zeiten geboren. So nehmen wir auch in der Musik die schönsten Gaben, an denen wir ehrfurchtsvoll hangen, nur aus der Vergangenheit, und einen Schritt blos zurückgethan in diese, steht die Forderung der Generalbaßkenntniß als die eines unerläßlichen Tributes da. Wäre es denn überhaupt auch wohl recht, wäre es — wie ich schon sagte — nicht ein schändlicher Verrath an der Kunst selbst und unserm künstlerischen Berufe gleichsam, wenn wir jetzt, selbst bei minderer Nothwendigkeit, die zudem nur herbeigeführt wird durch das unserer selbst unwürdige Streben nach blos

glänzender Formalität und leidiger Bequemlichkeit, im strengem Verfolgen dieses geistlosen und somit unserer Bestimmung ganz zuwider laufenden Systems verachtend hinblicken wollten auf das, was, Geist und Seele stärkend, ganze Jahrhunderte hindurch der Stolz unserer Vorfahren war? — Ist er wirklich werth, einen ganz geringen Platz nur in unserer Kunst und deren Wissenschaft einzunehmen, der Generalbaß? — Ich frage, und — — bin verlangend, ob ich wahrhaft eines Andern belehrt werden kann, als was ich hier und am angeführten Orte darüber aussprach.

2.

Einfluß der Reformation auf die musikalische Cultur,

besonders in Deutschland.

Besonders war es in Deutschland, wo die fast ausschließlich wissenschaftliche Richtung der Kunst im 15ten und Anfangs auch 16ten Jahrhunderte mit ihren naturgesetzlichen Rückwirkungen auf den eigentlich ästhetischen Theil derselben, auf Geist und Gemüth zugleich, eine allgemeinere Theilnahme fand, und wo politische Verhältnisse sowohl als religiöse Zustände, denen die Musik doch immer vorzugsweise noch diente, ihr in solcher Beziehung auch bereitwillig Thor und Riegel öffneten. Ich brauche die mancherlei reactionären Ereignisse, welche zu Anfange des 16ten Jahrhunderts in Kirche und Staat auf deutschem Boden in wunderbar eilendem Drange sich folgten, nicht besonders aufzuzählen; die allgemeine Weltgeschichte hat sie

nur zu laut und deutlich in ihrem Buche mit unauslöschlichen Schriften verzeichnet. Die immer drückender gewordene römische Hierarchie hatte schon im 15ten Jahrhunderte und noch früher Auflehnungen aller Art und von allen Seiten her veranlaßt, doch immer auch wieder mit dem scheinbar glücklichsten Erfolge unterdrückt. Je zuversichtlicher indeß dadurch gemacht, desto mehr beschleunigte der römische Hof endlich auch einen Ausbruch der Kirchen- und damit im Ganzen auch einer Staats-Verbesserung, dessen Vereitlung gar nicht mehr in seiner Macht stehen sollte. Durch die Belebung des Studiums der griechischen und hebräischen Sprache, durch welche der allbekannte Reuchlin im Stillen gewirkt, und durch die Verbreitung eines gebildeten Geschmacks, wodurch Erasmus dem Geiste der Zeitgenossen eine freiere Richtung schon gegeben hatte, war das Warum? nach allen Seiten hin, in religiösen wie allen sonstigen Dingen, das wesentlichste Element des menschlichen Denkens geworden. Die gewohnheitsmäßige Anhänglichkeit an Alles, was man hätte Satzung nennen dürfen, namentlich in Kirchenangelegenheiten, mochte groß gewesen seyn, und hie und da auch noch immer

groß bleiben: keiner der besseren Geister vermochte doch mehr, dieselbe auf eine genügende Weise zu beantworten, und beobachteten dieselben auch stets noch den alten Cultus, mit dem zumal nun und Nichts in der Welt wohl in einer engeren Verbindung stand denn die Musik, so thaten sie demselben doch auch, und was daran klebte, nicht nur in ihren gelehrten Untersuchungen, sondern sogar durch Spottgedichte aller Art auf Mönchswesen und Pabstthum selbst bei dem Volke immer mehr Abbruch, bei dem auf solche Weise nicht weniger, als bei den eigentlichen sogenannten Erleuchteten das Prinzip und die Kraft des Selbstdenkens und Selbstprüfens zu lebendiger Wirkung erweckt wurde, ein Princip, das nothwendiger Weise nun auf die Kunst, welche so wesentlich mit dem öffentlichen Leben verbunden ist, einen so integrirenden Theil desselben — möchte ich sagen — ausmacht denn die Musik, ebenfalls nicht ohne die wesentlichsten Folgen bleiben konnte. Luther trat auf. Bei aller Anhänglichkeit an den Pabst, von welcher er sich auch lange nachher noch nicht losmachen konnte, hatte ihn der Unfug jedoch, den Johann Tezel im Namen des heiligen Vaters und des Erzbischofs von Mainz auch

unter seinen Beichtkindern mit dem Ablaßkrame trieb, zu sehr entrüstet, als daß er glauben konnte, länger schweigen zu dürfen. Es war am 31. Oktober 1517, als er durch den Anschlag der bekannten 95 Thesen an der Schloßkirche zu Wittenberg das erste Zeichen zur Reformation gab. Pabst Leo X. wollte Anfangs zwar von dem „geringen Handel" des deutschen Augustiners gar keine Notiz nehmen, und verachtete es mit seinen Priestern, sich von demselben Weisheit predigen zu lassen; doch leuchtete ihm, wie nachgehends noch mehr dem Pabst Adrian VI., bald die drohende Gefahr ein, nur war es schon zu spät, das hochlodernde Feuer zu löschen. Dem allerdings noch immer sehr mächtigen Priesterthume stand die indeß doch schon ungleich mächtiger gewordene Gewalt des erwachten Geistes des Lichts und der geistigen Freiheit entgegen, und Luther war wahrlich auch nicht der Mann, der auf halbem Wege stehen bleiben mochte oder durch bloße Gewalt-Sprüche sich hätte einschüchtern lassen. Was ein Conrad Wimpina, Sylvester Prierias, Jakob Hochstraten, Eck und Andere für Bannschriften gegen ihn schleudern und verbreiten mochten: sie verfehlten ihren Zweck, und

Luthers Schriften, worin er die eingeschlichenen Mißbräuche mit der ihm eigenthümlichen Kraft und Freimüthigkeit angriff, fanden, in unzähligen Abschriften und Abdrücken verbreitet, überall einen guten Boden, und machten seine Sache bald zur Sache der deutschen Fürsten, des Adels und des deutschen Volkes. Doch wir wissen auch, welche Erziehung er genossen, welche mannigfaltige Lebensschicksale er in seiner Jugend bereits erfahren, wo dieselben die kräftigsten und dauerndsten Eindrücke zurückgelassen, und welcher Mittel er sich in Folge dieser besonders bediente, auch das Herz des letztern vornehmlich für seine Unternehmungen, seine Worte und seine Thaten, zu öffnen, für deren geistige Aufnahme bereits jenes immer allgemeiner erwachte Prinzip des Selbstdenkens und Selbstprüfens, jene stets mit aller Kraft ihres Inhalts im öffentlichen Leben fertige und laut werdende Frage des Warum? — gesorgt hatte.

Zu Eisleben, von armen, den Bergbau treibenden Eltern geboren, hatte er sich, als Mitglied des Sängerchors zu Eisenach, in früher Jugend schon fast ganz allein durch Musik selbst sein Brod verdienen müssen. Sein Talent zur Kunst war es, das ihn hinwegführte

von dem kümmerlichen Lebenspfade seiner Eltern, und seine Fertigkeit in derselben nachgehends, welche ihm des Lebens Nahrung und Nothdurft verschaffte und sicherte; die Musik, welche ihm Trost gab in kummervollen Augenblicken, und welche auch das Herz derer erweichte und lenkte, von denen er Unterstützung und Hülfe bedurfte und erwartete. An sich selbst hatte der erleuchtete Mann frühzeitig die gewaltige Kraft der Kunst der Töne erprobt und erfahren, in seinem Leben, dann auch an Andern so manche Bestätigung dessen gefunden, was die eigene Seele vielleicht früher nur in einsamer Vermuthung geahnet: hätte er nicht sollen da, wo er der Kräfte und kräftigen Mittel, auf Kopf und insbesondere Herz zu wirken, so viele und große bedurfte, auch ihrer gedenken sollen, die bis zur Stunde, von Anfang an, ihm eine getreue Begleiterin durch Freude und Schmerz, eine unschuldige Theilnehmerin und freundliche Trösterin in allen Angelegenheiten des Lebens geblieben war? — Kaum hatte die erste Gemeinde nach seinen Anordnungen in Sachsen sich gebildet, so führte er auch den deutschen Choral als religiösen Volksgesang in der Kirche ein, bearbeitete, dichtete und componirte dazu eigens passende

Lieder, gab Sammlungen davon heraus, und welchen unüberwältigenden Fels er damit seinem großen Reformationswerke unterstellt hatte, mag das einfache Wort jenes Cardinals beweisen, der, den Enthusiasmus, die begeisternde Allgewalt in diesen Liedern bemerkend, voll ebenso viel Staunens als Bewunderung zu behaupten keinen Anstand nahm, daß die Lutherischen sich in ihre Kirche hineinsingen. Welche Mittel das Pabst- und Priesterthum ergreifen mochte, dem immer weiter um sich greifenden Werke der Reformation Einhalt zu thun; welche Grausamkeiten ihre Anhänger, namentlich aus den unteren Kreisen des eigentlichen Volkes, von jener Seite her hie und da erdulden sollten; ob Bannflüche von dem heiligen Stuhle erschallten; ob Sorbonne oder Inquisition Luther sammt seinen Anhängern verdammte, und nicht wenige von letzteren sogar einmal zum öffentlichen Schreckniß hinrichten ließ: einmal angestimmt in heiliger Versammlung des Volks das Lied „Ein feste Burg ist unser Gott" oder welches dem ähnliche, und Muth und Kraft war wieder erwacht in hochauflodernder Flamme, zu trotzen jeder menschlichen Gewalt allein für das Reich der Freiheit und des Lichts.

So unleugbar indessen diese Gründung des deutschen Choralgesanges vornehmlich nur durch das Werk der Reformation und seine nächsten Zwecke hervorgerufen oder veranlaßt seyn mochte, ward sie alsbald doch auch für die Tonkunst selbst, als solche an und für sich, und deren Fortbildung von hoher und sehr wesentlicher Bedeutung. Zwar hatte Luther, sammt seinen musikalischen Freunden, zu welchen die gelehrtesten Tonsetzer des damaligen Deutschlands gehörten, wie ein Walther, Senfl, Agricola und Rupff, alle jene Choräle nur in den bisher üblich gewordenen und von Glarean systematisch festgestellten 12 sogenannten Kirchentonarten gesetzt; allein in Folge seines überall sich frei und ungebunden äußernden Sinnes, gleichwohl damit zuerst auch die schweren Fesseln einer steifen Canonik gesprengt, welche — wie erkannt — von den Niederlanden herüber gekommen, jetzt meistentheils noch die herrschende Tonweise aller Länder ausmachte, und lediglich nach herzergreifendem, auf Geist und Gemüth zugleich wirkendem Ausdrucke strebend mit diesen Chorälen einen ästhetischen — wenn auch nur erst Schimmer und noch nicht vollen Glanz über die Kunst der

Composition ausgegossen, der, wie mächtig er auf die Kirche einwirkte, so später, zu allerwärmender Sonne sich gestaltend, auch auf das große, weite, gesammte Reich der Tonkunst übergehen mußte, und so jedenfalls den deutschen Choral zu einem frommen, edlen Vermittler erhob zwischen der Musik der Kirche, wo solche bisher allein nur als eigentliche Kunst und Musik gelten sollte, und der des Volkes, welcher verachtungsvoll die canonische Gelehrsamkeit nur zuzuwerfen pflegte, was unwürdig ihrer wie Brosamen von dem geheiligten Tische ihrer musikalischen Weise gefallen.

Wiederholt schon hat man gewagt, Luther zum Vorwurf zu machen, daß er die Messe abgeschafft und dadurch der Musik geschadet habe; indeß beruht dies auf einem erweisbaren Irrthum *. Luther schaffte die Messe nicht eigentlich ab, sondern änderte dieselbe, wie den ganzen Ritus und die gesammte Liturgie, nur in so weit, als ihm dies zur Erreichung seines Zwecks, der vornehmlich in einer größeren Angemessenheit

* Die Verbannung der Messe aus der sog. evangelischen Kirche ist weit jünger, wie man unter andern auch aus meinem „Universallexikon der Tonkunst," Art. Liturgie, ersehen kann.



des öffentlichen Gottesdienstes zu den geistigen wie religiösen Bedürfnissen des Volks als solches bestand, nothwendig erschien, und als es durch den übrigen Inhalt seiner Lehre unabweislich geboten war; und da er auch in dem musikalischen Theile der Messe, so wie diese bis dahin eingerichtet zu seyn pflegte, durchaus kein Element aufzufinden vermochte, das zur gemüthlichen Erbauung und erhebendern Seelenstimmung des Volks irgend etwas Wesentliches hätte beitragen können, für das Volk insbesondere doch aber, und nicht für die Paar Hundert musikgelehrte Cantoren, Sänger rc. rc. blos, ihm die „heilige Musica" vornehmlich geschaffen zu seyn schien, diese Musica, „die ihm eine der schönsten und herrlichsten Gaben Gottes war, welcher der Satan freilich zwar sehr feind seyn müsse, da man sehr viele Anfechtungen und böse Gedanken damit zu vertreiben vermöge," so legte er seine, wie zweckthunlich, so zweckgemäß verbessernde, seine reformirende Hand auch an diesen „storrigen" Theil.

Er hatte dazu früher schon die beiden churfürstlichen Capellmeister, den schon genannten Conrad Rupff und Walther, zu sich nach Wittenberg kommen lassen, und mit denselben

reiflich sich über den Zustand und die mögliche Verbesserung des Kirchengesanges, namentlich aber über das Wesen der 8 sogenannten Kirchen-Töne berathschlagt. Nach sorgfältiger Erwägung ihrer Ansichten theilte er der Epistel, welche nebst dem Evangelium von den Geistlichen abgesungen wurde, den 8ten, und dem Evangelium den 6ten Ton zu, d. h. für die Melodie der Epistel wählte er die 8te und für die des Evangeliums die 6te jener 8 Gregorianischen Kirchentonarten oder vielmehr Tonleitern, und mit den merkenswerthen Worten zwar: „Christus ist ein freundlicher Herr, und seine Reden sind lieblich, darum wollen wir sextum tonum zum Evangelium nehmen, und weil St. Paulus ein ernster Apostel ist, wollen wir octavum tonum zur Epistel ordnen," welche Worte einen unwidersprechlichen Beweis liefern, welchen hellen Blick Luther vor allen seinen Zeitgenossen schon in das eigentliche Wesen der Tonkunst gethan hatte, und wie er selbst unter den verschiedenen Tonarten auch schon einer jeden einen eigenthümlichen psychischen Charakter beilegte. Nach jener Bestimmung schrieb er dann eigenhändig die Noten über die Episteln, Evangelien und Einsetzungsworte, sang sie den

beiden Capellmeistern vor, und behielt nun diese so lange in Wittenberg, bis er, mit ihrer Hülfe, die Berichtigung und Vereinigung des deutschen Kirchengesangs durchaus vollbracht hatte, so daß sie, vor ihrer Abreise noch, nicht allein die erste deutsche Messe in der Pfarrkirche zu Wittenberg mit anhören, sondern auch eine Abschrift vom Ganzen mit nach Torgau zur weiteren Verbreitung der Sache nehmen konnten, welcher diese dann schnell auch durch den außerordentlichen Beifall, den der deutsche Gesang überall fand, theilhaftig wurde.

Um auf jede mögliche Weise aber dem Volke die „edle Musika" zugänglich zu machen und dadurch ein (im wahren Sinne des Worts) „herzinniges" Band zu gewinnen zwischen Kirche und öffentlichem Leben, das jene zu diesem und dieses zu jener näher zu bringen im Stande seyn möchte, ging Luther, nach vollbrachter Meß-Umgestaltung, welche nothwendig zu einem deutlicheren Verständniß und somit wirksameren Genuß derselben auf Seiten der Gemeinden beitragen mußte, nun auch aus der Kirche hinaus in das öffentliche Leben selbst, und sorgte für Verbesserung des Gesangs der öffentlichen Sängerchöre, welche sich vor seiner Zeit

schon in mehreren Städten dadurch gebildet hatten, daß Knaben und junge Männer, welche zum geistlichen Stande bestimmt waren und ihre Vorbildung auf den lateinischen Schulen erhalten sollten, unter Leitung eines Cantors oder sogenannten Präfecten zusammentraten, und, um die Mittel zum Unterhalt auf jenen Schulen zu gewinnen, für Geld mehrstimmige Musikstücke, als Motetten u. dgl., auf den Straßen absangen. Bisher waren diese Musikstücke meistens contrapunktische Sätze über irgend einem lateinischen Text gewesen, und solche nur sparsam oder gar nicht verstehend hatten die reicheren Bewohner der Städte eine Gabe dafür mehr nur als vornehmes Almosen angesehen, denn auf den Gesang selbst sonderlich geachtet, was natürlich auf dessen sorgsame Pflege dann auch nicht wieder sehr förderlich zurückwirken konnte. Luther dagegen wollte, daß deutsche, und zwar meist mit Religion in Verbindung stehende Lieder und derartige Gesänge auch auf den Straßen, mitten unter dem Volke, gehört würden, und componirte zu dem Ende entweder selbst oder besorgte von Anderen dahinschlagende Tonstücke für jene Chöre. Kaum auch war der Anfang damit ge-

macht worden, als sich eine ungleich größere Theilnahme für diese Gesangsanstalten kund gab, was ihre Einnahmen um Vieles vermehren und dadurch der weitest verbreiteten Nachahmung der Lutherischen Anordnungen die kräftigsten Hebel untersetzen mußte. Mag es seyn, daß Luther bei allen diesen, und, von solchem Gesichtspunkte aus betrachtet, überaus klug berechnet erscheinenden Unternehmungen zunächst und vornehmlich nur die Privatabsicht im Auge hatte, auch die Gemüther des Volks, auf welche Nichts mehr und tiefer einwirken konnte, als ein allgemein und in jeder Rücksicht verständiger Gesang, für das ungleich größere Werk der Reformation zu stimmen, dessen rationellen Werth zu begreifen er in der nicht minder allgemeiner gewordenen höheren Intelligenz die nöthige Bürgschaft zur Genüge fand, — mag dies auch seyn, und mag selbst der Inhalt jener Texte, welche zu seinen neuen Liederweisen zu wählen er für gut fand, als Zeuge dafür angerufen werden können, so gingen doch auch für die Tonkunst als solche, für die Musik an und für sich, nicht minder nie genug zu schätzende Vortheile daraus hervor: als ein unveräußerliches Eigenthum der Menschheit in den edel-

sten Formen gestaltete dieselbe sich dadurch immer mehr und mehr, und selbst ihre besten Pfleger und Jünger hervorrufend aus den Reihen konnte sie, in solcher allgemeinsten Theilnahme, auch ihrem eigentlichsten Zeitpunkte als Kunst der Seele auch nicht lange mehr weit entrückt bleiben. So darf man wohl sagen, daß in der Lutherischen Reformation auch auf deutschem Boden die Tonkunst zunächst die Vorbereitung erhielt zu der klassischen Gestaltung, in welcher bald nach dem sie ihre Werke einer nie erkaltenden Bewunderung vorzulegen berufen seyn sollte. Doch davon ein Weiteres in meiner Geschichte der modernen Musik (Carlsruhe bei Groos); hier blos noch einige flüchtige Blicke auf die ferneren Schicksale der Reformation und ihre Wechselwirkung mit unserer Kunst.

Wie Luther demnach unsre Kunst einen wesentlichen Antheil nehmen ließ an seinem großen Werke der Reformation und keineswegs, was mehrere seiner Gegner, denen die Aeußerlichkeiten im Cultus von nur gar zu hoher Bedeutung scheinen mochten, ihm zum Oeftern zum Vorwurf zu machen pflegten, (wie er selbst sich ausdrückte) „der Meinung war, daß durch's

Evangelium alle Künste sollten zu Boden geschlagen werden und vergehen, vielmehr alle Künste, aber insonderlich die Musika, gern sehen wollte im Dienste dessen, der sie geschaffen", so war diese, die Reformation selbst, auch wieder nicht ohne den lebendigsten Einfluß und die förderndste Rückwirkung auf jene, und je ruhiger, besonders während der Abwesenheit des Kaisers in Spanien, dieselbe namentlich in Sachsen und Deutschland fortschritt, einen desto höheren Aufschwung auch nahm in bezeichneter ächt künstlerischer Richtung ebendaselbst die Musik. Zwar hätte man glauben sollen, daß die Entzweiungen, an welchen es auch der neuen Kirche, und in dem Innersten ihrer Seele sogar, bald nicht fehlte, wie die mancherlei übrigen betrübenden Ereignisse, welche theils als unabweisliche Folgen damit verbunden waren, solchem Aufschwunge anderer Seits wieder sehr hemmend und erlahmend hätten in den Weg treten sollen; allein eben als ein so außerordentlich mächtiges Hülfsmittel in Durchsetzung besonders religiöser und moralischer — überhaupt dergleichen Plane erkannt, die ihr Gebäude auf Geist und Gemüth des Menschen zugleich aufzurichten haben, ward sie, selbst innerhalb der betrübendsten dieser

und dergleichen Vorgänge, nicht vergessen und als treue, heilige Mittlerin verehrt, gepflegt und geübt, und so mit ausdrücklicher Sorgfalt und Absicht gleichsam jeder und irgend welcher störenden Einwirkung entrissen, der im anderen Falle und unter anderen eigenen Verhältnissen sie unveränderlich hätte ausgesetzt seyn müssen.

Im Jahre 1524 entzweiete sich bekanntlich Luther mit Carlstadt und Zwingli wegen der Abendmahlsfeier, und es entstanden zwei gesonderte evangelische Kirchen, von denen die jüngere gleichwohl die bereits gesammelten Lutherischen Lieder in sich aufnahm, und nur mit Veränderung einiger dogmatischer Textstellen nach ihrem Systeme sich eben so daran erbaute und stärkte in ihrem Glauben denn die ältere eigentliche lutherische Kirche, oder nachahmend auch neue Gesänge schuf, unter welchen, wie z. B. „Wir glauben all' an einen Gott," wozu Valentin Hausmann die Melodie setzte, nicht wenige auch versöhnender Tendenz waren. 1525 brach der Bauernaufruhr in Schwaben, Elsaß und Lothringen aus, der theils in dem Mißverständniß der Lehre von der evangelischen Freiheit, theils in mancherlei harten

Bedrückungen seinen Grund hatte; aber wir wissen auch, daß der heilige Choralgesang nicht selten den einzigen Feldmarsch ausmachte und unter seiner Weise der Muth und die Standhaftigkeit anwuchsen zum bewunderungswürdigsten Helden- und Märtyrerthum. Die Wiedertäufer bedrohten das Werk der Reformation in seinem Innern; doch die durch den Canzler Otto von Pack erregte Besorgniß wegen eines geheimen Bündnisses der katholischen Stände gegen die evangelischen hatte um 1518 auch schon einen engeren Zusammentritt der letzteren veranlaßt, und die Reformation verbreitete durch solches gemeinsames kräftiges Wirken sich schnell in Chur-Sachsen, Hessen, Würtemberg, Zweibrücken, Magdeburg, Lüneburg, Nürnberg, Straßburg, Frankfurt, Nordhausen, Bremen, Braunschweig, Ostfriesland, Holstein, von 1525 an auch in Preußen, in Schweden (durch Gustav Wasa), in Dänemark (durch Christian II.), ja in Frankreich, in den Niederlanden, in Ungarn, seit 1530 in Siebenbürgen, in Polen und England. Selbst in Spanien und Italien erstanden große reformirte Gemeinden, welche den ärgsten Grausamkeiten zu trotzen stark genug sich fühlten. Wie solchergestalt aber das Werk der Reforma-

tion selbst seine Fahnen im 4ten Decennium des 16ten Jahrhunderts bereits ausgesteckt hatte in ziemlich allen gebildeten Ländern Europas, eben so hatte und in gleichem Maaße auch der, zu einem integrirenden Theile desselben erhobene, deutsche Choralgesang mit der nöthigen sprachlichen Textübersetzung sich damals ausgebreitet über die gesammte christlich-musikalische Welt, und indem die erleuchtetsten wie fruchtbarsten Talente der Zeit Theil an seiner Schöpfung nahmen, wie ein Georg Rhaw, Balthasar Resinarius, Lupus Hellingk, M. Agricola, Senfl, Thomas Stolzer, Arnold de Bruck, Steph. Mahu, Virg. Hauck, Benedict Dux, Sixt. Dietrich, Joh. Weinmann, Wolfg. Heintz, G. Vogelhüber, Georg Förster, Joh. Stahl, Walther, Laz. Spengler, P. Speratus, Joh. Chyomosus (eigentlich Schneesing), Mich. Weiß, Luthers treuester Gehülfe Melanchthon, Andreas Keophius, N. Decius, Joh. Polyander (auch Gramann genannt), Ehrhard Hegewald, Nic. Hermann, Erasm. Alber, N. Boye, Joh. Spangenberg, der Meistersänger Hans Sachs, Nic. Selneccer, Ant. Scandelli,

der schwed. König Erich IV., P. Eber, u A.*, deren Werke und Leistungen meist in sogenannten Gesangbüchern erschienen, welche sich vielfach und schnell vermehrten, ward durch seine ganze, nach Innen wie nach Außen so zu sagen contrapunktisch-ästhetische Natur auch ein Lichtglanz, eine Weihe über die gesammte neue europäisch-abendländische Musik ausgebreitet und ausgegossen, welche bei der wunderbar verschmelzenden Vermittlung, die durch eben diesen Gesang auch zunächst bewirkt wurde zwischen Menschheit und Kunst, zwischen Volk und Musik im ganzen Sinne des Worts, diese unmöglich auch noch lange belassen konnte in den Fesseln einer bisher allein vorwaltenden streng contrapunktischen Gestalt, und einen Tag ihr bereiten

* Nähere Nachrichten über alle diese Männer und ihre Leistungen findet man außer meinem „Universal-Lexikon der Tonkunst" und seinen biographischen Vorgängern auch in den Choralbüchern von J. Ch. Kühnau, G. P. Weimar (welches Gebhard herausgab), A. W. Bach, Umbreit und Schneider, und in Mucks „biographischen Notizen über Componisten der Choralmelodien" ꝛc. ꝛc., in Rambachs den Kirchen-Gesang betreffenden Schriften, Hofmanns Geschichte des Kirchengesangs ꝛc. ꝛc.

mußte, an welchem aus kastischer Gefangenschaft sie gleichsam erstehen werde zu wahrhaft menschlicher Freiheit, aus dem unduldsamen Feuer strenger Wissenschaft zu einer mehr und wahrhaft freien und schönen Kunst.

Nach der durch den Schmalkaldischen Bund besonders hervorgerufenen Tridentiner Synode zwar (1546), deren Beschlüsse von den Evangelischen schon auf dem Reichstage zu Regensburg gänzlich und hartnäckig verworfen wurden, und vor deren zweiter Eröffnung schon Luther gestorben war (am 18. Febr. 1546), erklärte der deutsche Kaiser, der mittlerweile seine übrigen Kriegshändel glücklich vollendet hatte, und nun des Beistands der übrigen Fürsten nicht mehr zu bedürfen meinte, daher auch auf jenem Concilium seine früheren, so heftigen Forderungen nach einer durchgreifenden Reform der katholischen Kirche mehr und mehr nachgebend fallen ließ, die evangelischen Fürsten und Stände in die Reichsacht, und ließ ein Heer gegen sie anrücken; doch so viele gefährliche Schläge dasselbe ihnen Anfangs auch beibrachte, es sollten immer nur vorübergehende Wunden seyn, an denen, wie in schmerzenvoller Prüfung, sie bluteten, und Churfürst Moritz von Sachsen,

geleitet von der Ueberzeugung, daß der Kaiser mit den evangelischen Ständen zugleich auch die katholischen und den Pabst zu demüthigen gedenke, so wie besorgt um die deutsche Freiheit, wußte 1552 schon Mittel zu finden, mittelst welcher er in offenem Kriege den Kaiser zu Passau zwang, die freie Religionsübung der Protestanten anzuerkennen, und wie solche unter völliger Unabhängigkeit von dem Pabste gewonnen war, verbreiteten sich in ungleich größerer und inhaltsreicherer Zahl auch die Gesangbücher des deutschen Chorals und überhaupt deutschen religiösen Volksliedes mit allen seinen Schönheiten und unnennbar künstlerisch großen Folgen immer mehr und mehr in ungestörtem Frieden bis auf den heutigen Tag, vor deren weiteren Schilderung wir indeß auch noch einmal zu einer andern conformen Neuerung zurückkehren müßten, welche nur ein wenig später denn der deutsche Choral, und auf einem andern Boden und unter einem andern Volke zwar, entstand und mit diesem in gegenseitiger Wirkung dann gleichsam die nächstfolgende eigentlich classisch-musikalische Kunstperiode vorbereiten half.

3.

Auf welche Weise ließe sich eine bessere Zeit für das deutsche Opernwesen absehen?

Ein Vorschlag.

Die Klagen unserer Operncomponisten über die außerordentlichen Schwierigkeiten, welche der Aufführung und Verbreitung ihrer Werke im eigenen deutschen Vaterlande entgegenstehen; über die geringen Früchte, welche sie demnach in der Regel aus ihren Arbeiten, Mühen und Talenten zu ziehen vermögen; das stete Vorgreifen der Theaterdirektionen nach ausländischen, französischen und italienischen Machwerken, und über Alles, was sonst noch damit in Verbindung steht oder stehen kann, sind eben so gerecht als bekannt. Wenn die letzteren, die Theaterdirektionen, den Grund für ihr Thun in unabweislichen Kassen-Rücksichten finden, so mag ununtersucht bleiben, ob sie damit Recht haben und ob nicht ungleich höhere Rück-

sichten sie eines anderen belehren sollten; jedenfalls aber liegt solcher Grund nicht etwa in einem Mangel an deutscher Kraft und Fähigkeit gegenüber dem Auslande. Was diese Kraft, dieses Vermögen in der Sache betrifft, ist Deutschland sicher sowohl quantitativ als qualitativ dem Auslande weit überlegen, nur mag der geringste Theil guter deutscher Componisten es über sich gewinnen, einen Operntext zu kaufen und dann hauptsächlich nur für seinen eigenen Schreibepult ein halbes oder ganzes Jahr noch mit der Composition desselben sich abzuarbeiten. Man eröffne der deutschen Operncomposition auch nur annähernd solche Aussicht auf Erfolg und Zweck, als die ausländische, und wenn sie in dem Zustande eines noch so erbärmlichen Ausfalls sich befindet, stets hegen darf, und man wird sehen, welche außerordentliche Fruchtbarkeit unser schönes, an geistigen Kräften überall hervorragendes Vaterland auch in dieser Hinsicht, in diesem Zweige der Kunst und Wissenschaft offenbart! — Wie ist die Eröffnung solcher Aussichten aber möglich? — Vielleicht wenn auch materiell wir der Sitte des Auslandes uns nähern? wenn auf Renten, wie in Frankreich z. B.,

unser Fleiß und Geschick seine Zukunft baut? — Ich glaube nicht, so oft auch diese Ansicht schon geäußert und vertheidigt wurde; dazu fehlen mancherlei andere Elemente in den deutschen Verhältnissen. Gewiß aber — und darin bin ich mit Allen einverstanden — muß der erste Schritt zur Hebung der deutschen Operncomposition von den Theatern selbst ausgehen. „Was sollen wir thun?" antworten sie — „wir wollen deutsche Werke aufführen, aber es erstehen so wenige, die, so viel Rücksicht wir gerne auf die Kunst selbst nehmen, doch unsere eben so nothwendigen Rücksichten auch auf unsere Kasse befriedigen. Honoriren wie französische und italienische Directionen vermögen wir nicht; dazu reichen unsere Kräfte, die sich von den Umständen nicht trennen lassen, nicht aus." Wohl — so will ich denn einmal einen Vorschlag machen, dessen Realisirung mir sowohl im Vortheil der Direktionen als der Componisten und damit der deutschen Oper überhaupt zu stehen scheint.

400 Rthlr. oder 700 fl. rhein. ist sicher eine Summe, für welche jeder gute deutsche Tonsetzer sich der Arbeit einer Operncomposition unterzieht, und um so bereitwilliger, als

ihm außerdem (s. unten) auch die Aussicht auf noch weiteren Gewinn damit bleibt; für 200 Rthlr. oder 350 fl. rhein. wird jeder gute Dichter auch ein Buch ausarbeiten wollen; nun mögen sechs bis acht der ersten Bühnen einen Verein der Art unter sich abschließen, daß jede Bühne alle Jahre von irgend einem ihr beliebigen Dichter und Componisten eine Oper für sich fertigen läßt, und alle sechs oder acht Bühnen dann das auf solche Weise gewonnene Werk dergestalt als gemeinschaftliches Eigenthum betrachten, daß sie Buch und Partitur ihrer Oper unter einander austauschen, und es hat nicht allein

1) jede dieser vereinten Bühnen für die geringe Summe von 600 Rthlrn. oder 1050 fl. alle Jahre sechs bis acht neue Opern, sondern es werden

2) alle Jahre auch 6 bis 8 deutsche Opern-Dichter und Componisten mit der sichern Aussicht auf jedenartigen Erfolg beschäftigt.

Ich will mich nicht unterfangen, alle die Vortheile aufzuzählen, welche aus der Bildung eines solchen Vereins für das deutsche Opernwesen hervorgehen können, sondern nur mit einigen Andeutungen mich begnügen, und deren

weiteren Verfolg dem einsichtsvollen Leser überlassen.

Die Bühnen selbst in dieser Beziehung anlangend, so hätten sie, wie gezeigt, für unverhältnißmäßig wenig Geld eine ganze Reihe neuer Werke; in sofern die Contrahenten nun unter sich aber auch die Uebereinkunft treffen würden, daß Jeder eine Oper anderer Gattung zu liefern habe, der Eine eine tragische, der Andere eine heroische, der Dritte eine komische, der Vierte ein bloßes Singspiel ꝛc. ꝛc., so würden die Kosten sich bald auf der einen, bald auf der andern Seite nicht allein bedeutend noch vermindern, sondern es wäre auch dem natürlichen Verlangen nach Mannigfaltigkeit gewillfahrt. Die Hoffnung auf ein gutes Werk wäre gesichert durch die freie Wahl des Dichters und Componisten wie verhältnißmäßig gute Honorirung. Es soll die Hälfte unter den auf solche Weise gewonnenen Werken nicht gelingen und nicht gefallen, die zweite Hälfte macht gewiß Glück, und auch der Kassenvortheil liegt auf der Hand.

Für den Dichter und Componisten erwüchse aus einem solchen Verein nicht allein der Vortheil, daß er a priori für einen bestimm-

ten Zweck, also auch mit weniger Sorge, mit mehr Lust und Liebe arbeitet (er weiß sich gewiß, daß zum mindesten auf sechs bis acht Bühnen sein Werk sofort gegeben wird), sondern da außer jenen contrahirten sechs oder acht Bühnen für alle übrige derartige Institute ihm das Eigenthumsrecht seines Werks bleibt, so darf er auch noch ungleich größere Vortheile hoffen. Der Componist hat nicht erst den Dichter zu honoriren und dann auch noch den Direktionen zu hofiren! —

Ob sich aus solchen augenscheinlichen Vortheilen auf Seiten der Theater und Componisten nun nicht endlich auch für das gesammte deutsche Opernwesen, die deutsche Operncomposition überhaupt, noch sehr erhebliche ergeben, — ob dem materiellen Nutzen nicht auch ein rein künstlerischer auf dem Fuße noch nachfolgt, dafür mag dem etwaigen Zweifler nur die eine Wahrheit zum Bedenken dienen, daß wir, bei aller Liebe und bei all' ehrlicher, herzentbrannter Gesinnung für die einzig wahren Interessen der Kunst als solcher, doch von der Ehre allein nicht leben können, und unsere Tonsetzer von Beruf, bei allem guten Willen, doch entweder gar nicht oder

lieber nur da arbeiten, wo sie wenigstens einige materielle Früchte aus ihren Anstrengungen erwachsen sehen. Wie manches schöne Talent zu dramatischer Composition ruht vielleicht — — gebt Mittel und Wege ihm, und es ersteht mit gewaltiger Kraft. Wie ich's überlege — nicht abzusehen scheinen mir die Vortheile auf allen Seiten, welche aus einem solchen Vereine, wie hier vorgeschlagen, für das deutsche Opernwesen entstehen könnte. Eine ganz neue Aera für dasselbe könnte beginnen. Der Unberufene würde schweigen müssen, und der Berufene würde auferstehen. Mittelmäßigkeit wäre bald erkannt und ginge unter in sich selbst, das Wahre aber könnte weltherrschend werden, wie französische und italienische Mittelmäßigkeit uns überschwemmt. Deutsche Wahrheit würden wir erhalten statt der jetzigen, das eigene Ich belügenden Nachbildungen, die als solche freilich dem deutschen Herzen nie gefallen können und dem wenigstens doch ohrkitzelnden Fremdwerke nachstehen müssen.

Daß die Bühnen die Pflicht hätten, auf solche oder irgend eine Weise der deutschen Operncomposition entgegen zu kommen, — wer könnte daran zweifeln? Worauf beruht haupt-

sächlich die Kraft einer Nation? — auf dem nationalen Gefühle; was vermag mehr auf das Gefühl und die Stimmung des Gemüthes zu wirken als die Kunst und die Musik vor jeder andern? wo aber erscheint diese in ihrer möglichst engsten Verbindung mit der Nation, mit dem Volk? — nicht in den Concerten — in der Oper. Man glaube doch nur nicht, daß das Volk, daß die Nation sich durchdrungen fühlte von jenem italienischen oder französischen Klingklang; es muß die Geschichte schlecht kennen, wer solches behauptet. Jubelt es dabei, so hat die Gewohnheit Schuld, und will man uns Deutsche eines Mangels an Nationalgefühl anklagen, so weiß ich nicht, ob sich ein großer Theil der Verantwortung — wenn anders jene Klage gerecht ist — nicht auch auf die Theater wälzt. Gebt einmal ächt deutsche Werke auf diesen und ihr werdet sehen, wie das Volk sich darin wiederfindet! Freilich wo sind diese? — Zwingt die Beschränktheit nicht mehr durch euer Vorurtheil zu grimassiger Nachahmung, und der kräftige deutche Geist wird prangen in dem Reichthum seiner Früchte.

4.

Woher, Wo, und Wohin?

oder

das musikalische Heute, aus der Vogelperspektive betrachtet.

Neujahrsgedanken.

1.

Wie ruhig der Rhythmus, der in der Zeit herrscht! — Keine Stunde, keine Minute hat ein Recht auf höhere Bedeutung; mit jeder geht ein Theil des irdischen Seyns dahin, aus dem ein neuer Moment wie ein frisch grüner Zweig für die Ewigkeit hervorsproßt; nur die That des Menschen, sein Handeln und Wirken in der Zeit, der Aufschwung, den sein stets bewegtes Leben darin erhält, als erstanden wichtig für die Vergangenheit, als erzeugend bedeutsam für die Zukunft, giebt dem Augenblicke Werth, größer oder minder; und dennoch haben wir Tage, Stunden und Augenblicke, die in ihrer blos äußerlichen Abgemessenheit schon eine gewisse größere und vor allen andern in die Augen springende Fülle von Bedeutsamkeit in sich tragen, in der sie den Menschen,

will er das Leben nicht zu einem bloßen Traume herabsinken lassen, gleichsam auffordern dann und nöthigen, aufmerksamer auf sich selbst zu seyn, tiefer nachzudenken über das, was in und um ihm vorgeht, zu überlegen, zu erforschen, was war, ist und seyn kann, dem Blicke seines geistigen Auges eine mehr intensive Richtung zu geben, und nach Kräften Ursachen und Folgen von dem zu ergründen, was geschah, geschieht und noch geschehen muß oder möglicher Weise geschehen kann und wird. Der Augenblick, wo die Jahre wechseln, wo der große Rhythmus der Zeit seine bemerkbarsten Einschnitte erhält, ist wohl nicht der letzte, wenn nicht der erste unter dergleichen Momenten. Beginnt in diesem Augenblicke doch die ganze der Erstarrung nahe Natur gleichsam neues Leben wieder zu athmen, und fühlt doch unser ganzes Seyn sich da schwanger gewissermaßen mit allen Freuden und Schmerzen der Vergangenheit wie allen Hoffnungen und Schrecknissen der Zukunft! — ist es doch der Moment des Aufhörens und zugleich Beginnens, der Bewegung und Ruhe, die wie im Bilde des Schlafes Charis und Furie lächelt! — Der gesammte Geschäftskreis unsrer Gesellschaft hat hier seinen Lauf voll-

endet und tritt in neue Geleise. Was außer dem ist, der da war und bleibt in Ewigkeit, und dem, der da eine unveränderliche Klarheit schon hatte bei dem Vater, noch ehe die Welt war, ist mit dem Wechsel der Zeit auch dem Wechsel der Dinge und Umstände unterworfen, denn diese sind unterthan der unbegreiflichen unaussprechlichen, rastlos verderbenden und immer neu schaffenden Macht, welche wir Zeit heißen. Jeder, vom Fürsten bis hinab zum Bettler und Arbeiter, dem es Ernst ist mit seinem Leben, schaut da noch einmal zurück auf das Vergangene, läßt die ganze Geschichte seines Ichs mit allen ihren Freuden und Kämpfen noch einmal vorüberziehen vor dem lichtgebadeten Auge seiner Seele und prüfet, was da war, bedenket, was da hätte seyn können oder sollen, und schaut dann auch vorwärts einmal in das weite dunkle Meer der Zukunft, mit dem Mechanismus des folgernden Verstandes lichtend ihren Schleier, weil erstarkt in der Offenbarung, daß nichts Urplötzliches geschieht in der weiten lieben Welt Gottes, und alles Räderwerk der Natur keinen Stoß zu erleiden vermag, der es aus seinen Fugen höbe oder einen Buchstab auslöschte auf der Tafel des

Gesetzes. Wird es dem Einen dabei schwer ums Herz, so wird es dem Andern leicht, doch Alle erfaßt sicherlich ein tiefer Ernst, wie den, der eine große Aufgabe vor sich hat, sie dann furchtlos aber und mit gestählertem Muthe auch auf sich nimmt. Suchen wir in der Größe dieser Aufgabe das Maaß jenes Ernstes und das Bild von dem Grade muß uns erscheinen, in welchem er herrscht zu solcher Stunde auch in dem Gemüthe des Schreibers eines Buchs, das, sey es der Kunst nun oder der Wissenschaft, dem Leben für sich oder der Gesellschaft in ihren verschiedenen Richtungen gewidmet, immer die heiligsten Interessen der Menschheit berührt, und so Jenem ein Amt schafft, dessen Lasten um so schwerer werden, in je höherem Maaße sich seine Verantwortung gestaltet.

2.

Das zweite Jahr des fünften Decenniums von dem laufenden Jahrhundert* ist es, in das wir heute treten; eine ganze Hälfte seines großen Abschnittes, welche Generationen umfaßt, ist mit ihrem Ende vor der Thür. — Es war ein schöner Tag, mit welchem es für unsere Kunst insbesondere hervorbrach. Bis

*) Geschrieben Neujahr 1842.

zum hellen Mittag war, wie ich auch in meiner Geschichte* schon gesagt und hier ausdrücklich wiederhole, durch einen Gluck, Mozart und Haydn die Sonne ächt moderner, also wahrhaft schöner Tonkunst mit Ablauf des achtzehnten Jahrhunderts über Deutschland aufgegangen, und wollte Frankreich sie mit gleichem Lichte noch nicht scheinen, so leuchtete sie ihm nicht minder erfreulich doch in schönster Morgenröthe. Italien blos — dies Land mit seinen Pflegbefohlenen allein wußte in seinem einseitigen Haften an dem sinnlichen Princip den Weg noch nicht zu finden zu solchem Ziele, und war hieran vornehmlichst seine höhere, erregbarere Leidenschaftlichkeit, seine größere und leichtere Empfänglichkeit für sinnliche Eindrücke Schuld, die es dem rechten Begriffe künstlerischer Modernität sogar immer weiter und weiter noch entrückte, so trug dort zu solch' merkwürdig mächtigem Aufschwunge vorzüglich die dem deutschen Streben aufgeerbte und eigenthümliche tiefe Geistigkeit bei, zu welcher unter den Segnungen der Zeit sich jetzt auch eine le-

* Geschichte der heutigen oder modernen Musik rc., so eben von der Buchhandlung von Ch. Th. Groos ausgegeben.

bendigere, zartere Richtung des Gemüths noch mischte, und die endlich in dem, durch gleichzeitige Umstände dafür gestimmten Frankreich den lautesten Anklang auch fand. Bleiben wir bei diesem Gedanken etwas länger stehen.

Die Maitressenwirthschaft unter Ludwig XIV. und Ludwig XV. hatte Frankreichs Herz und Sinn mit aller Macht der Umstände von sich selbst gleichsam abwendig gemacht, und Frankreich wäre damals in jeder Beziehung geneigt gewesen, eher zu allem Andern denn zu irgend etwas Eigenem, das ihm verhaßt war, weil es überall Hof und Adel darin zu sehen meinte, Liebe zu fassen. Schriftsteller wie Voltaire, Rousseau, Diderot, d'Alembert u. A., welche in der Achtung, deren sie durch Friedrichs des Großen Einfluß in Deutschland genossen, sich recht wohl gefielen, auch die Größe und Tiefe des deutschen Geistes ebensowohl zu begreifen vermochten, als das französische Volk damals eine nie geglaubte Bewunderung deutscher physischer Kraft zu hegen genöthigt worden war, leiteten dann diese Liebe vornehmlichst zu uns, nach Deutschland herüber. Ward indessen auf Seiten der Kunst und Wissenschaft insbesondere dadurch dem deutschen

Einflusse in Wahrheit ein höchst vortheilhafter, nutzbringender Weg in Frankreich gebahnt, so muß andrerseits doch auch zugegeben werden, daß die neuen Ansichten, welche jene Männer daneben über Religion, Politik und dergl. entwickelten und ausbreiteten, und welche mittelbar, indem überhaupt sie eine völlige Revolution in der Ideen- und Gedankenwelt unter dem französischen Volke hervorbrachten, zu jener Annäherung der beiden Nachbarländer in Sachen der Kunst und Wissenschaft so wesentlich beitrugen, nicht minder hier, in Sachen der Religion und Politik, und um so mehr zwar, je festeren Fuß sie in dem empfänglichen Volke faßten, einen Geist zugleich erweckten, der unmöglich mit der Zeit und am letzten Eude zu etwas Gutem zu führen und so der Kunst insbesondere auch fernerhin sehr förderlich seyn konnte, zumal — wie so oft wir uns überzeugt haben — die Entwickelung der Kunst und vorzugsweise der schönen Tonkunst so unmittelbar geknüpft ist an die Gestaltung des öffentlichen Staatslebens und so unmittelbar, unzertrennlich fest haftet an dem Cultus der Völker und der Religion, in deren innerstem Herzen ja ihr erster Lebenshauch auch wurzelt. Vor dieser,

vor der Religion aber schwand damals in Frankreich eben so sehr alle Achtung, als vor der Regierung und namentlich deren monarchischen Formen sie längst schon einen Rückgang zu nehmen angefangen hatte, der, als 1783 die Armee, mit welcher aus Eifersucht gegen England Frankreich seit 1778 den nordamerikanischen Freiheitskrieg unterstützt hatte, zurückkehrte und so mancherlei, der englischen Constitution blindlings entnommene und durch die amerikanische Demokratie nur noch mehr potenzirte Freiheits- und dergl. Ideen mitbrachte und unter dem Volke verbreitete, dann alle Zügel zuletzt schießen ließ und mit Pfeilschnelle dahin führte, wo völlige Revolutionen nach allen Richtungen hin ihre Schrecken aussenden. Ich soll den Zustand wohl nicht schildern, in welchem Frankreich das ganze letzte Jahrzehend des vorigen Jahrhunderts hindurch sich befand: die permanente Guillotine ist sein Zeichen. In solcher Schreckenszeit, welche kaum Augenblicke der Ruhe unterbrachen, vermag keine Kunst zu gedeihen, und hat mit kühnstem Muthe und gestählertster Kraft sie den Weltlauf begonnen, im Moment wird sie wenigstens Halt machen und ihre That kaum gleichen dem Bäumen des

Rosses, das, am Abgrund angekommen, gewaltig sich sträubt gegen das Hemmen seines Laufs, aber dennoch lieber weilt, als unwiederbringlich hinabzustürzen in die Tiefe. Jede edlere Stimme schwieg, schwieg auf einmal, urplötzlich, und die Marseillaise, welche Rouget de Lisle 1792 schuf, kann als einziger Laut gelten, den die Zeit in weitere Ferne und unmittelbar über die Grenze des Jahrhunderts hinaus rief.

Sofern diese Dinge alle zunächst nur in Frankreich vor sich gingen, hätten sie, ungeachtet ihrer unmittelbaren Beziehung zur Kunst an und für sich, für die fernere Entwickelung der musikalischen Kräfte überhaupt und im Allgemeinen gleichwohl nicht von besondern Folgen zu seyn brauchen; indessen hatte doch auch in Deutschland in manchen Gegenden die französische Revolution Beifall gefunden und die Gemüther aufgeregt. Die übel verstandenen Ideen von Freiheit und Gleichheit, von unveräußerlichen Menschenrechten oder wie die Dogmen und Symbole solch' wilder Volksaufstände heißen, wurden auch hier durch Wort und Schrift in jeder Form und Weise unter dem Volke verbreitet, das in seiner geblendeten, geneigten Leichtgläubigkeit dann ebenfalls sich

von Thoren oder eitlen Bösewichtern zu Unruhen und dergl. wohl hinreißen ließ. Freilich war der feste, brave, biedere Charakter, die angestammte Gutmüthigkeit des Deutschen, wie die Weisheit seiner Regenten ein mächtiger Fels, an welchem ein allgemeines Umsichgreifen solcher Unternehmungen nothwendig scheitern mußte; doch kamen hie und da dergleichen Gährungen immerhin zum öffentlichen und ernsten Ausbruch, und war dies schon hinreichend, auch hier, in Deutschland, das lebendigere Interesse der Bevölkerungen wie der Regierungen von allem Andern, und wäre vorher dasselbe noch so fest darauf gerichtet gewesen, ab- und lediglich auf diese politischen Demonstrationen hinzuleiten, so mußte nothwendig dies noch mehr und in entschiedenerem Maaße der Fall seyn, als Frankreich seinen revolutionären Uebermuth nicht mehr auf seinen eigenen Kreis blos zu beschränken wußte, sondern sogar Uebergriffe in deutsche Rechte und Verhältnisse sich gestattete, die, des Kaisers Leopold Friedensliebe ungeachtet, endlich und nothwendig zu einem offenen Kriege, jenem schrecklichen Revolutionskriege zwischen den beiden Nachbarländern führen mußten, der nach kurzer anderer Richtung sein Feld bald

in dem Herzen von Deutschland selbst aufschlug, und um so leichter und sicherer auch aufschlagen konnte, als wirklich nunmehr jene Ideen von Freiheit u. s. w., welche französische Leichtfertigkeit geboren, auch hier einen allgemeineren Eingang fanden, da manche Höfe, an denen der französische emigrirte Adel Aufnahme und Schutz gefunden, durch die Sittenlosigkeit, Anmaßung und den Uebermuth desselben das Herz ihrer Völker sich hatten abwendig machen lassen.

Wie hoch die Sonne moderner oder wahrhaft schöner Tonkunst gegen Ende des vorigen Jahrhunderts über Deutschland und Frankreich, vorzüglich aber über ersteres, aufgegangen war, und wie sehr alle Kräfte im Laufe der vergangenen Zeit sich bestrebt hatten, solchen Tag herbeizuschwören, und überhaupt ein höheres, regeres, geistigeres, *schöneres* Leben auch im Reich der Töne wie in den Wissenschaften und übrigen Künsten zu entfalten: mit Beginn des laufenden neunzehnten Jahrhunderts schon treffen wir dies Streben in einem Kampfe mit den Ereignissen der Zeit wieder, in welchem, wenn nicht ganz erliegen, es doch nothwendig eine bedeutende Hemmniß erfahren und *alle Interessen der Kunst* — mit welchem *einem*

Worte ich vielleicht die gesammte Richtung der Zeit in Beziehung auf unsere Musik schon bezeichne — den Interessen des öffentlichen, politischen und gesellschaftlichen Lebens unterstellen, jene von diesen gewissermaßen abhängig machen mußte.

Nicht übrigens als wollte ich damit die Behauptung aufstellen, auch Deutschland sey, wie Frankreich selbst, durch die außerordentlichen politischen Bewegungen, welche die entfesselten revolutionären Mächte zu Ende des vorigen, wie zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts mehr oder weniger unerwartet hier wie dort verursachten, künstlerischer Seits gewissermaßen in eine Art lethargischen Zustand auf einmal wieder gerathen: dazu waren die geistigen, wissenschaftlichen Kräfte und Bestrebungen zu aufgeregt bereits, groß und durchdringend geworden, und im Gegentheil dürfte eher wohl gesagt werden, daß mit jenem regeren, äußeren Leben in der Politik auch im Innern, in Angelegenheiten des Geistes und Herzens ein solches sich entfaltete; nur unterdrückte die materielle Nothwendigkeit des Interesses an der politischen Existenz jedes andere minder solcher Richtung angehörende Interesse, und machte es

von sich abhängig. Die Kunst arbeitete im Laufe ihrer Entfaltung nicht oder doch nicht so sehr und unbedingt mehr aus sich selbst, durch und um sich selber blos; vielmehr hatte ihr Organismus an die Ereignisse der Zeit als das bewegende Mittel sich zu hängen, und was sie gestaltete, mußte unverhinderlich und überall fast die Zeichen der Abhängigkeit von diesen an sich tragen. Das Nöthige wich dem Unentbehrlichen, und wie das Unentbehrliche in seinem Ringen sich gestaltete, so auch das Nöthige, wo es jenem zu folgen oder neben ihm zu bestehen noch vermochte; nicht frei aber mehr, selbstständig und um blos seinet- und seiner Nothwendigkeit willen, wie — auf unsern Gegenstand insbesondere den allgemeinen Satz bezogen — dies in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts und namentlich in Deutschland der Fall gewesen war.

Auch nicht Deutschland blos mit seinen nächsten Grenzen sollte es seyn, das von jenen Bewegungen der französischen Revolution auf eine fühlbare Weise und mit allen Folgen für Kunst und Wissenschaft berührt wurde, sondern das Ringen in Staat, Kirche und Haus hatte ein ungleich weiteres Gebiet, ein Gebiet — wie wir

sehen werden — bald über ziemlich ganz Europa hin ausgesteckt, und werden wir uns nur erst geeinet haben über die Art und Weise, den Charakter und die Folgen in Wesen, Form und Gestalt, welche vom Throne der Politik und des öffentlichen Lebens herab diese Bewegungen insbesondere auch in unserer Kunst selbst hervorgerufen hatten und wirklich hervorriefen, so bedarf es von da an gar keines Nachweises mehr, wie jene Abhängigkeit nicht etwa auf deutsche und französische Bestrebungen insbesondere nur bezogen werden kann, sondern wie im Wesen der Tonkunst überhaupt, in dem ganzen Systeme der Musik (diese als einen untheilbaren Gesammtkörper gedacht) sie eine völlig andere, neue Richtung, eine Umwälzung, wenn nach Innen auch vielleicht weniger wesentlich, doch nach Außen kaum minder groß, kräftig und merkwürdig als jene, die Gluck mit seinen Nachfolgern einst, nicht voll ein halbes Jahrhundert vorher, für die Kunst als solche freilich weit vortheilhafter bewirkte, unvermeidbar hervorrufen mußte.

Die Friedensbeschlüsse nämlich zu Lüneville (1801) und Amiens (1802), wie das Konkordat, durch welches Frankreich auch mit der tiefbelei-

digten Kirche sich zu gleicher Zeit wieder auszusöhnen strebte, schienen der Welt zwar Ruhe und Zufriedenheit, und das, was in den jüngst verflossenen Jahren geschehen war, als schnell vorübergehende Ereignisse betrachtet, wie einige wenige, im Ganzen unbedeutende, statistische Aenderungen abgerechnet, auch die alte Ordnung der Dinge aufs Neue geben zu sollen, in welcher nicht minder dann Kunst und Wissenschaft das für kurz eingestellte oder gehemmte Streben nach höherer Richtung auch wieder hätten aufnehmen und so aus einer Unterordnung ihres Interesses sich empor arbeiten können; indessen vermochte Frankreich unter der Gewalt einer Politik, die demnächst einen gelegentlichen Gegenstand unserer Betrachtung abgeben mag, sich der ferneren Eingriffe in die Rechte und Verhältnisse vieler europäischer Fürsten und Völker nicht lange zu enthalten, und nachdem selbst der Stolz seiner Republik vor einem unumschränkten kaiserlichen Scepter sich hatte wieder beugen müssen, so trat 1805 schon der dritte Mächtebund ihm entgegen, dessen Wirken abzuwarten der Wille seines Herrschers nicht glaubte wagen zu dürfen, und der, mit Hülfe eines ewig denkwürdigen glücklichen Kriegsgeschicks, nun nicht etwa

nach Deutschland und Italien blos, sondern in den größten Theil von ganz Europa sein Schwert rief, Sitte, Recht und Lebensordnung vorschreibend mit eben so blutiger als streng eigener Tinte, und sonach abermals mit dem Drucke willkührlicher Fremdherrschaft jedes andere Interesse bedeutend unterordnend dem Interesse der Politik, jedes andere Interesse streng und unmittelbar knüpfend an die Gestaltung, welche diese, die Politik, dem öffentlichen wie gesellschaftlichen Leben vorschrieb. Allerdings waren alle diese Bewegungen zunächst nur wieder gen Deutschland gerichtet, und der Schauplatz der dadurch hervorgerufenen kriegerischen Operationen vornehmlichst leider unser Vaterland; doch hatten alle sonstigen daraus entspringenden Konjunkturen ein ungleich weiteres und ein in Wahrheit so weites Ziel wie angegeben. Französische Heere über- und durchzogen mit nicht minder blutigen Waffen Italien, und ward auch blos ein Theil davon dem französischen Gebiete ganz und gar einverleibt, so beherrschte den andern doch ausschließlich eine französische Regierung. Angeblich um das aus Haß gegen England aufgestellte Kontinental-System zu vervollständigen, aber eigentlich um auch dorthin

den alleinigen Einfluß zu tragen, hatte ein Gleiches fast mit Portugal und Spanien statt, dem auch das mächtige England nicht vollständigen Einhalt zu thun vermochte. Holland — ein Bounaparte saß auf seinem Throne oder bestieg denselben; Dänemark — war es nicht minder ein Spielzeug französischer Willkühr, und vermochte Oesterreich selbst, das am längsten und beharrlichsten ächt deutsche Land, nachdem es eine Prinzessin in die Arme des fremden Herrschers geführt, sich dem Opfer einer solchen ganz zu entziehen? — Nur der äußerste Norden Europas noch, Rußland und Schweden, obschon ebenfalls mehr denn blos einmal in die Schlingen französischer Diplomatie gefallen, hielt dennoch entschiedener denn irgend ein anderes Reich der fremden Uebermacht sich fern, und bewahrte so eine Nationalität, welche Grundlage einer höheren geistigen, intellektuellen wie ästhetischen Selbstentwickelung zu seyn vermochte, die jedem andern in den Weltkrieg verwickelten Volke damals aber fehlte, und für die Zeit dann alle Wirkungen eines solchen Mangels auch sich darüber ausbreiten ließ.

Werfen wir in dieser Beziehung nur einen Blick auf Deutschland. Hatte der Luneviller

Frieden schon bedeutende Besitz- und andere statistische Aenderungen in demselben hervorgerufen, so war dies noch mehr der Fall nach den unglücklichen Schlachten von Ulm und Austerlitz. Ganze Reiche, Fürstenthümer und andere kleinere und größere Regentschaften wurden aufgehoben, und nicht allein, daß mit dem Hofstaate derselben meistens auch die Capellen, die bisher dazu gehört hatten und welche, wenn nicht das einzige, so doch das vornehmste Asyl unserer Kunst gewesen waren, verschwanden, sondern wo ein solcher kirchlicher oder weltlicher Fürst durch innere Neigung auch sich vielleicht hätte bewegen lassen mögen, die schöne Kunst ferner unter seinem Schutze zu behalten, wurden ihm die Mittel durch die Pflichten genommen, die er gegen sich selbst und gegen das Volk zu dessen Schutze oft mit den größten und bittersten Aufopferungen zu erfüllen hatte: ein Schauspiel, das sich — hier sofort für ein- und allemal bemerkt — während der folgenden großen Kriegszeit noch mehrere Male wiederholte. Nicht genug aber — die reißenden Fortschritte, welche die französischen Heere in Deutschland machten, waren bald auch Veranlassung, daß das gesammte ehemalige deutsche

Reich, welches als das letzte Band uns wie ein Volk noch zusammenhielt, sich auflöste, der Kaiser aufhörte, Kaiser von Deutschland ferner zu seyn, und so nunmehr eine völlige Supre- matie über das gesammte Vaterland sich aus- breitete, welche jeden Lebensathem deutscher Sinn- und Denkungsweise von sich abhängig machte. Zwar suchte Preußen, das allein noch festhielt mit Hand und Herz an dem ererbten edlen Stamme, hiernach noch zu retten, was zu retten war, und wollte den Norden vereinen gegen die Fluth, die demnach von West und Süden her über alles eigentliche nationale Le- ben hereinzubrechen drohte; aber vergeblich war für den ersten Augenblick auch sein ewig denkwürdiges Bemühen, und mit der Mehrzahl deutscher Fürsten, welche ihrer Souverainität ungeachtet zur niedrigsten Knechtschaft unter Napoleon herabgesunken waren, fiel auch Deutschland in einen Zustand der Schmach und des Elends, das mit Worten zu zeichnen wohl jede Feder sich bis jetzt vergebens bemühte, und das mit wenigen Ausnahmen ziemlich in gleichem Bilde sich wiederspiegelte auch in den übrigen Ländern Europa's, wenn mit der Ueber- wältigung ihres Sinnes auch weniger wohl die

schweren Wunden und Leiden sich vereinten, die hier, in Deutschland, das scharfe Schwert des furchtbarsten, verheerendsten und unaufhörlichsten Kriegs aller Kriege insbesondere noch schlug.

Nicht freilich als hätte auch unsere Kunst, wie so manches Andere, in dieser Masse von unglücklichen Zeitereignissen ihren völligen Untergang wieder finden sollen: dazu war — wie schon einmal gesagt — ihr Geist bereits zu mächtig, ihr Leben zu kräftig und groß erwacht, und — wie spätere Betrachtungen zeigen werden — hatten dieselben, ungeachtet des unermeßlichen Nachtheils, den sie dem Einzelnen, namentlich Deutschland, auch in künstlerischer Hinsicht bringen mochten, für die Gesammt-Entwickelung der Kunst dennoch sogar auf der einen oder andern Seite manch' wesentlichen Vortheil; aber Solches zu zeigen ist auch hierorts noch keineswegs meine Absicht, vielmehr möchte ich hier die Ueberzeugung nur erst schaffen, wie mit Beginn des laufenden Jahrhunderts und ziemlich den größten Theil unserer gegenwärtigen Periode hindurch das Interesse der Kunst vor dem der Zeit überhaupt zurücktrat, und wie daher jene Gesammt-Entwicklung derselben sich gewissermaßen ausschließlich zu binden hatte an die Ereignisse die-

ser, wie dieselbe nicht so sehr mehr, als vordem, die Kraft ihres Organismus in sich selbst, sondern in dem Leben der Zeit, den Verhältnissen nach Außen hin zu suchen und zu finden gezwungen war. Gewiß mußte die mit den erwähnten statistischen Veränderungen in Verbindung stehenden Entlassungen oder Umgestaltungen so mancher Capellen, das oft gewaltsame Recrutiren der militärischen Musikbanden unter selbst den talent- und kraftvollsten Kunstjüngern ꝛc. viele bedeutende Veränderungen im musikalischen Kunstleben hervorrufen; gewiß hatte das unter dem Schwerte der Fremdherrschaft seufzende und weinende Volk, wie es rang einzig mit dem Schicksale, und wie sein Sinn, Muth und Willen einzig nur stand auf den Augenblick und das Mittel, solchem Joche sich wieder zu entwinden, nicht Zeit, noch Lust, an den Freuden der Kunst sich sonderlich zu weiden, außer es führte die Hymne des Siegs seine Hoffnung hin zur Erfüllung, das stärkende Lied, die Fanfare seine Kühnheit und seinen Muth hin zum Siege, sein Leiden zum Troste; doch wenn einer unsrer größten, einflußreichsten Tonsetzer jetzt seine Biographie, als er ohnlängst mir dieselbe freundschaftlichst mittheilte, mit den Worten an-

fängt: „Wäre die Schlacht bei Eilau nicht geschlagen worden, ich hätte nie im Leben vielleicht eine Note gelernt," und in der Weiter-Erzählung wirklich dann darthut, daß die Erweckung seines außerordentlichen Talents nur von den Umständen jener Schlacht sich her datirt, so kann dies eine Beispiel schon dazu dienen, unter den Leiden doch hie und da auch ein schönes Zeichen der Freude vermuthen zu lassen, nur muß als Beispiel es darthun zugleich auch, wie das Große, was unsere Kunst im Laufe gegenwärtiger Periode für sich gebar, nicht minder als Folge an dem sonstigen Zeitinhalte haftete, denn der Verlust, den sie nothwendig durch diesen und auf den verschiedensten Seiten zwar zu leiden hatte.

Viel zu solcher Abhängigkeit trug neben den Umständen der Zeit auch der persönliche Charakter, Kunstsinn und Geschmack Napoleons, jenes Helden, Heros, ja Lenkers der letztern möchte ich sagen, unzweifelhaft bei. In Betracht des außerordentlichen Einflusses, den ein Friedrich der Große und Joseph II. auf Gestaltung, Richtung, wie den gesammten Entwickelungsgang der Musik übten, erinnern wir uns, was ein großer, hervorragender und

mit äußerer Pracht angethaner Geist in dieser Beziehung vermag. Es soll nicht Begeisterung, nicht Liebe und was das Herz zur Größe hinzuziehen vermag, — wenigstens nicht im Allgemeinen Etwas der Art gewesen seyn, wodurch Napoleon auch einen ähnlichen Einfluß auf die Volksgesittung offenbarte; es soll Gewalt sogar zunächst gewesen seyn, — daß er ihn aber offenbarte und zwar für seine Person selbst, ohne Betracht, daß er gleichsam es war, der die Umstände machte, der den Inhalt der Zeiten schuf, — dies liegt außer allem Zweifel. Die ununterbrochene Gereiztheit der Stimmung, die unaufhörlichen politischen Conjunkturen und militärischen Bewegungen hatten Napoleon niemals zu einem ruhigeren Denken und Fühlen über Kunst und deren Angelegenheiten kommen lassen, und ließen bis zum Schlusse seines Lebens, so weit dasselbe der Weltgeschichte angehört, ihn auch nicht dazu kommen: kein Wunder, wenn er daher von der Kunst nichts auch verlangte, als Ergötzung, sinnliches Vergnügen, Erholung nach eben vollbrachter schwerer Arbeit. Zurückgekehrt vielleicht eben von dem Schlachtfelde, wo der Donner der Kanonen die Erde hatte beben gemacht, und ermüdet dann auch noch

unter der Last weitumfassender Regierungs-Geschäfte durfte der Genuß der Ruhe nicht überdem vielleicht noch Anstrengung oder irgend eine Erregung des Geistes von ihm fordern, sondern allein nur den erheiternden Sinn beschäftigen, der willig dann sich ihm hingab. Die Biographen haben eine Menge von Vorgängen aus dem Leben des Kaisers und ersten Consuls der Nachwelt überliefert, welche alles Dies zur Genüge beweisen. Von mehreren Compositionen, die vor dem Richterstuhle der Kunst als wahre Siegeszeichen ihres ächtesten Geistes erscheinen und die zu jener Zeit entstanden, wissen wir ganz bestimmt, daß sie dem, eine ungewöhnliche Liebhaberei an der Kunst keineswegs verhehlenden, großen Feldherrn schlechterdings nicht gefielen. Was solchen Glückes aber sich nicht zu erfreuen hatte, fand schlechterdings auch keine Förderung, und, bei der unumschränkten Gewalt, welche mittelbar auf dem Wege der Schmeichelei, Gunst und Hoffnung, oder unmittelbar durch sein Wort Napoleon über ziemlich ganz Europa und in jeder Hinsicht ausübte, dies nicht etwa blos in seiner nächsten Umgebung, sondern überall. Dem, der die Welt beherrschte damals mit

(wahrlich) unumschränkter Gewalt, war die Kunst Nichts mehr und Nichts weniger als eine Dienerin des Augenblicks und zu andern sinnlichen Zwecken: wie hätte sie da, den einzelnen tiefer Denkenden oder Fühlenden ausgenommen, der Welt selbst auch anders erscheinen mögen! — Jeder erinnert noch lebhaft, daß zu dieser Zeit die Italiener wieder ein Monopol zu üben anfingen über Theater und Concertsaal, selbst in Deutschland und Frankreich: die Italiener waren es, die jenen sinnlichen Reiz der Kunst ausschließlich einzuhauchen verstanden oder sich dazu hergeben mochten, und die Italiener auch waren es, welche eben deshalb nach Napoleons Willen von den Regierungen vorgezogen wurden in aller Förderung, welche die Kunst von daher erwarten muß. Nicht der Franzose einmal galt den Kaiser Etwas in musikalischen Dingen gegen einen Italiener, und das Volk, die Nation mußte gar sehr entschieden sich für einen solchen ausgesprochen haben, wenn er in der Würdigung von oben herab auch den Sieg über diesen davon tragen sollte.

Hieher auch gehört wohl die Erwähnung der Strenge in den Censurordnungen, welche überall in Europa, so weit Napoleons Arm

reichte, auf seinen Befehl geübt und auch auf musikalische Kunsterzeugnisse ausgedehnt werden mußte, die keinen andern Zweck aber hatte, als selbst das letzte Zucken eines nationalen Lebens und dessen Bewußtseyns, ohne welches nirgends indessen, unter keinem Volke, die schöne Kunst als solche, die Freiheit will in jeder Richtung, zu gedeihen vermag, wo möglich zu unterdrücken und dadurch den Boden dann zu ebnen gewissermaßen, wo die von ihm geschaffene neufranzösische Sitte eine neue Heimath auch sich aufschlagen möchte.

Dazu sein unermeßlicher, einem heißen Verlangen nach Nachruhm in jeder Beziehung entsprossener Hang zu Glanz und Macht auch in seiner nächsten Umgebung, der alle Schätze der Industrie und des Fleißes, der Künste und Wissenschaften zugleich in Paris ihn versammeln und davon weder das eine noch das andre Mittel ausschließen ließ, das irgend Etwas noch an seinen Thron, an seinen Kaisersitz, sein liebes Frankreich und namentlich dessen Hauptstadt hätte knüpfen können, derselben auf irgend welche Weise größere Kraft, Ansehen, Glanz, Ruhm zu verleihen. Wo ein Talent sich zeigte, das in seinen Kreisen irgend welche höhere

Bedeutung für die Zukunft wohl versprach, — wie die bildenden Künste ihren erhabensten Sitz einzig nur aufschlagen sollten auf den Gallerien und Museen zu Paris, so mußte auch solches auf den Wunsch des Kaisers, der Befehl war, dorthin wandern und seines Lohnes warten. In Wahrheit haben wir mehr denn ein Beispiel, wo, wie in der Malerei und Plastik, auch in der Musik dies Sammelsystem der schönsten Produkte und Talente auf eine Weise von Napoleon und seinen Dienern betrieben wurde, die ähnlicher fast noch einer gewaltsamen Entführung sieht, denn ein Auge dem andern. Des Kopfes nicht sicher mehr war einstmals sogar ein Künstler, ein Sänger, der die bloße Einladung, an die große Oper zu Paris zu kommen, nicht angenommen hatte, und im Elend schmachten sein ganzes Leben hindurch mußte ein anderer, ein Componist, der eine Hymne auf der Franken Siegesfeier zu schreiben sich mit der freilich wohl mehr patriotischen als bescheidenen Ausrede geweigert hatte, daß er dessen sich nicht befähigt fühle. Namen darf ich wohl nicht nennen, aber wessen Erinnerung lebten jene nahen Tage nicht mehr vor?! — Dadurch aber, durch diese Maxime der Kunst-

Pflege und Kunstliebhaberei, wurden einmal die verschiedenen Länder nicht blos ihrer kräftigsten, einflußreichsten und wirksamsten Talente beraubt, sondern diese selbst auch in einer Richtung gewaltsam gefangen gehalten, welche niemals ihrer Kraft einen freien, selbstständigen Aufschwung gestattete, und dann — welcher Geist war es, der jenen in Paris auf dem Wege der Centralisation geschaffenen Körper, der allerdings auch von hier aus noch in seiner Größe um desto energischer sogar in die Verhältnisse der Kunstwelt hätte eingreifen können, belebte, beseelte? — kein anderer als derjenige der Knechtschaft, der in der Politik nur mit sichtbareren und fühlbareren Zeichen den Inbegriff der Napoleonischen Zeiten ausmachte, also der Geist jener Sinnlichkeit, welcher allein nach dem Willen des Herrschers die Kunst zu dienen hatte. Davon liegen in den Compositionen von dorther Beweise in Menge vor, und den weitern Schluß darf ich dem Leser überlassen.

Ein anderes, für die Entwickelung der Musik höchst wichtiges und folgenreiches, besonderes Ereigniß der Zeit war die Säcularisation. Ich gebrauche den Ausdruck ohne jeden weiteren Zusatz, weil er kaum dessen be-

darf, und jeder nur einigermaßen Geschichts-kundige dabei an keinen andern als den hier gemeinten Vorgang denken wird und kann. In dem vergangenen 18ten Jahrhunderte nämlich, und namentlich durch Kaiser Joseph II. und Friedrich des Großen edles, antikatholisches Bestreben, waren allerdings auch schon mehrere Klöster aufgehoben und einzelne geistliche Besitzungen dem Staate wieder anheim gegeben worden; indessen eine Hauptsäcularisation hatte vordem nur erst einmal, nämlich bei dem sogenannten westphälischen Frieden (1648), statt, durch welche, in Folge des durch die Reformation dem Volke erst völlig klar gemachten Ausspruchs unsers Heilandes: „Euer Reich ist nicht von dieser Welt", die geistlichen Stifter Magdeburg, Bremen, Halberstadt, Minden, u. s. w. in weltliche Länder und Besitzungen verwandelt wurden, und die zweite fällt nicht früher als in den Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts. Sie war eine Frucht des oben erwähnten Lüneviller Friedens, indem demselben kaum ein Paar Jahre später der Reichsdeputationshauptbeschluß folgte, kraft dessen alle bis dahin unmittelbar gewesene Stifter u. s. w. aufgehoben und schon bestehenden weltlichen

Regierungen anheim gegeben werden mußten. Nur der Churfürst Reichserzkanzler, nachmaliger Fürst Primas, rettete noch seine weltliche Herrschaft aus diesem totalen Schiffbruche priesterlichen Regiments, doch auch für nicht länger denn kaum ein Decennium, nach welcher Zeit er, scheinbar zwar freiwillig, in Wahrheit aber durch die Noth gezwungen, ebenfalls darauf verzichtete.

Aus politischem Gesichtspunkte betrachtet war die Maßregel weder eine ungerechte noch eine unweise. Die geistlichen Regenten früherer Zeit nämlich waren keineswegs durch den Willen der von ihnen regierten Völker, sondern lediglich durch Anmaßung, List oder welches andere derartige Mittel zu solch' weltlicher Herrschaft gelangt, und hatten sie sonach schlechterdings kein sogenannt wohlerworbenes Recht auf dies Besitzthum, sahen sie vielmehr einer gewissen Classe von Usurpatoren ähnlich, so durften sie auch wohl wieder, und mit allem Fug und Recht zwar, ohne jeden weiteren Schadensersatz, daraus vertrieben werden. Indem solches geschah aber, ward das lästige Verhältniß einer zweifachen Regierung, das jene geistliche Regentschaft mit sich führte, und das

ebensowohl den Unterthan mit doppelten Lasten zu drücken pflegte, als es jede größere, für das Wohl dieses noch so nothwendige Staatsunternehmung hemmte, mit einem Male auch aufgehoben, und das unpartheiische Urtheil kann insofern also auch nicht anders, als die Säcularisation eine weise, eine dem allgemeinen Wohle entsprechende und von der in der Cultur und Civilisation so weit herangerückten Zeit nothwendig gebotene Maßregel nennen. Indessen befindet sich im völlig entgegengesetzten Falle der musikalische Historiker. Aus seinem Gesichtspunkte betrachtet, erscheint die Maßregel nicht blos als eine höchst folgenreiche, sondern müssen diese Folgen, für die nächste Zukunft wenigstens, als höchst verderblich, nachtheilig und hemmend in die Entwickelung der Kunst eingreifend erkannt werden.

Durch den weltlichen Besitz standen die Einkünfte jener geistlichen Fürsten und Herren in einem bei Weitem überwiegenden Verhältnisse zu dem Aufwande, den überhaupt sie als Regenten in ihrer Lage nothwendig zu machen hatten. Dazu befanden die Stifter, Klöster und sonstigen Güter, über welche insbesondere sie zu gebieten hatten, sich meistens in dem

Besitz der enormsten Reichthümer, und es konnte somit von allen Seiten her auf ihren speciell inneren Staat eine Sorgfalt und ein Vermögen verwandt werden, wie dergleichen selten eine andere, grösseren und verzweigteren Rücksichten anheim gegebene Regierung vermag. Zu diesem inneren Staate gehörte, um der möglichst prunkvollen Selbstständigkeit des Cultus willen, nothwendig aber eine Capelle, und nicht dieses blos, daß solche gehalten wurde, sondern der Stolz, der in deren Glanz und Größe auch gesetzt wurde, rief einen Wetteifer unter den verschiedenen Stiftern, Klöstern rc. hervor, der nicht ohne Nachwirkung auf die öffentliche Musikcultur dann nach Außen auch zu bleiben vermochte. Die Capellen und Musikchöre immer möglichst vollständig und vortheilhaft rekrutiren zu können, waren mit ihnen zugleich Musikschulen verbunden, denen die tüchtigsten Lehrer vorstanden, und wenn die darin Gebildeten durch Alter ihre Stimme verloren hatten oder sonst unbrauchbar wurden, so traten sie als gebildete Musiker ins weltliche Leben wieder zurück; andere wurden als Lehrer an Volksschulen entlassen, und wohin wir blicken, sehen wir in musikalischer Hinsicht

jene geistlichen Stifter, Klöster ꝛc. nur im höchsten Segen und Vortheile der Kunst wirken, was nun mit einem Male aber Alles anders sich gestaltete, als durch die Säcularisation ihnen nicht allein alle Selbstständigkeit, sondern jedes Mittel auch zum reicheren Cultus entrissen werden sollte. Nicht selten hat daher manch' geistreicher Denker über die Schicksale unserer Kunst den — wenn vielleicht auch mehr nur geträumten, eingebildeten oder doch blos nach gewissen einzelnen Seiten hin sich bestätigenden heutigen Verfall derselben schon, ja blos von dorther, von dem Augenblicke der allgemeinen Säcularisation her, zu datiren gesucht, und kürzlich noch ließ Freiherr von Poißl, dem neben Einsicht und Kenntniß auch das Alter einen klaren Ueberblick der Zeiten gestattet, sich in solcher Weise vernehmen.

Man hätte glauben sollen, daß die europäische Restauration, welche gleich nach dem ersten Pariser Frieden (1814) beschlossen und eingeleitet wurde, und welche Europa in den Zustand von 1792, also in jenen letzten vor dem französischen Revolutionskriege wieder zurückzusetzen den Zweck hatte, nicht minder auch die Beziehungen, in welchen die Zeit bis dahin

zu unserer Kunst gestanden, und namentlich die großen, tief eingreifenden Folgen, welche die hervorragendsten Ereignisse derselben auf diese geäußert hatten, wieder aufgelöst und mindestens zum größten Theile wieder verschwinden gemacht haben würde; indessen wie in politischer Hinsicht der Gedanke kaum materiell eine vollständige Ausführung zuließ, so war diese noch weniger in moralischer, und in zweiter Folge so gut wie ganz und gar nicht in intellectueller und speciell künstlerischer Hinsicht möglich. Die äußeren Gränzen, und auch diese zum größeren Theile nur, ließen sich den verschiedenen Staaten und Völkern wohl wieder anweisen, wie dieselben zu angegebener Zeit beschrieben gewesen waren, aber die inneren Zustände derselben vermochte kein Machtspruch, kein Wille, kein Congreß wieder heraufzubeschwören aus einer und wenn auch kaum mehr denn zwei Decennien langen Vergangenheit.

Der lebendigere Verkehr, in welchen die fast eben so vielen Jahre des Kriegs die Völker mit einander gebracht hatten; die freieren Ansichten auch, ungebundeneren Lebensweisen und Manieren, welche namentlich von den in der Revolution groß gewordenen Franzosen über

einen so unermeßlich großen Theil von Europa verbreitet worden waren; die ungleich größere Hinneigung der verschiedenen Stände zu einander, welche hier die gemeinschaftliche Anstrengung und Noth, dort der Schutz, den der eine bei dem andern suchen mußte, hier die Liebe, dort die Furcht, hier das Bedürfniß, dort der Ueberfluß erzeugen mochte; die größere, allgemeinere Theilnahme derselben auch an den öffentlichen Begebenheiten und Ordnungen der Dinge; das heller erwachte Bewußtseyn der Kraft, des Werths und der gegenseitigen Abhängigkeit auf Seiten des Einen wie des Andern, — alles Dies und hundert andere dergleichen Dinge hatten, in den Tagen des drückendsten Mangels selbst, ein regeres, freieres, rücksichtsloseres Leben, ein Selbstbewußtseyn und einen geistig-moralischen Aufschwung in allen Richtungen unter den verschiedenen Völkern auch hervorgerufen und bewirkt, wie vordem selbst bei dem Einzelnen kaum eine Ahnung davon seyn konnte; und wie des ernstesten Willens vollkommener Restauration ungeachtet die Diplomasie sogar nach solchen Zeichen zur Anordnung völlig neuer und zwar freisinnigerer Regierungsformen ihre Zuflucht nehmen mußte, also wirklich

nur in statistischer und kaum solcher Beziehung jene im Allgemeinen durchzuführen vermochte, so mußten natürlich auf die Aeußerungen des Lebens selbst, die Verhältnisse der Gesellschaft und deren Inbegriff dieselben von noch ungleich größeren Folgen sich bewähren, dergestalt, daß wir denn auch jetzt, mit Eintritt der sogenannten europäischen Restauration, unsere Kunst noch keineswegs sich lostrennen sehen von den Ergebnissen und Gestaltungen der Zeit, um mit selbstständigerer und daher energischerer Kraft ihren eigenen geistigen, wie leiblichen Organismus wieder in Thätigkeit zu setzen, als in der vergangenen, musikalisch wirklich großen Periode es der Fall wohl war, so gewiß andererseits ihr Interesse von dem Augenblicke an im muthigen Kampfe sich hervorzuwinden anfängt aus der drückenden Unterordnung, in welcher das bis dahin mächtigere des politischen Lebens es gehalten hatte. Die Ursachen mochte jene Restauration in dem Bestand wohl wegzuräumen vermögen, aber was geschehen war, konnte sie doch nicht ungeschehen machen, — die Wirkungen blieben, und wie im ewigen Rhythmus der Schöpfung die Wirkungen selbst immer wieder zu Ursachen werden,

so änderte im begonnenen Gange der Entwickelung selbst dann jene Räumung auch Nichts, und, gefesselt in solchem einmal fester denn je vorher an den politischen wie moralischen Inhalt, an die Gesammtgestaltung der Zeit, wußte nun auch die Musik jetzt noch keineswegs sich dieser engeren Beziehung bis zu einem einigermaßen höheren Grade der selbstständigen Entwickelung zu entwinden, und hatte zu begnügen sich, wenn sie ihr eigenes Interesse nur mit immer gleicherem Gewichte nach und nach wieder gelegt sah in die Waagschale der allgemeinen Bildung.

Gehen wir hiernach aber zum Betracht der Folgen selbst auch über, welche diese, demnach so ungewöhnlich enge und die gesammte gegenwärtige Periode hindurch in gleicher Gestalt sich bewährende Beziehung der Zeit zur Kunst auf solche in specie hatte, zum Betracht der neuen Gestaltungen und Lebensformen selbst, welche dadurch, durch solche enge Beziehung der Verhältnisse, in ihr wirklich hervorgerufen wurden.

3.

Im Allgemeinen zunächst angeschaut jene Folgen, welche die Verhältnisse der Zeit,

in ihrem durchgreifenden Einflusse auf alle inneren wie äußeren Gestaltungen des politischen, moralischen und gesellschaftlichen Zusammenlebens, auch in unserer Kunst nothwendig hervorrufen mußten, tritt vor allen Dingen als solche uns wohl entgegen — eine unendlich größere Freiheit und Massenhaftigkeit in den Formen wie deren Mitteln, denn vordem selbst der leichteste Sinn und die kühnste Hoffnung vielleicht kaum ahnen mochte.

Sehen wir auf die Darstellungen der vorhergehenden Periode zurück, so hatte zu jener Zeit schon, und besonders durch die Bestrebungen eines Gluck, Haydn und Mozart, die Musik in jeder Richtung sich eines althergebrachten steifen Regelzwanges völlig entledigt, hatte einen neuen, freien Aufschwung genommen, und einerseits sowohl die Fesseln eines kalten, ausschließlich den Operationen des spekulativen Geistes anheim gegebenen Contrapunkts von sich abgeworfen, als andererseits sich der Nöthigung entzogen, welche der Reiz des sinnlichen Princips nicht minder in Bildung eines höchst möglichen Figurenreichthums ihr wahrlich mehr denn blos scheinbar auferlegte; indessen hatte,

bei all' gewonnener Freiheit, Ungebundenheit und unleugbar großer Erweiterung ihres Gebietes, sie den Sieg, der ihr damit über das eine wie das andere bindende Recht geworden, doch auch nur errungen auf dem Wege der Ordnung, der Symmetrie und des harmonischen Zusammenhangs aller ihrer inneren wie äußeren Theile. Sofern dieser Zusammenhang nämlich gleichsam die Basis aller Schönheit in Gestaltung irgend welcher Kunstwerke ausmacht, unsere Musik damals aber, weil sie mehr denn je vordem jedem tiefer greifenden und leitenden Einflusse von Außen her durch das Glück der Umstände sich zu entrücken vermochte, die Mittel und Kräfte, den eigentlichsten Trieb der weiteren Entfaltung nur in sich selbst finden und aus sich selbst gleichsam hernehmen konnte, und das Eigene doch wohl ein dem Wesen selbst Entsprechendes auch zu schaffen, die schöne Kunst in sich selbst nur das Mittel zur wahrhaftigen Schönheit zu finden im Stande ist, — in so fern ward sie bei all' solchen und welchen Bestrebungen nothwendig und von selbst gewissermaßen doch auch vor einem Hinaustreten über die Gränzen dieser Grundlage noch bewahrt. Die Werke der bedeutendsten musikalischen

Genie's jener Zeit liegen in genügender Anzahl vor: vergleichen wir sie mit Produkten einer länger noch vergangenen Periode, — unendlich größer scheint die Kühnheit der Gedanken, die Frische, Lebensfülle der Fantasie, die Ungebundenheit, Freiheit in der Aus- und Durchführung der Ideen, die Mannigfaltigkeit, Leichtigkeit und freie, sorglose Weise der harmonischen wie melodischen Bewegungen; doch wo vermissen wir bei den Geweiheten auch nur einmal selbst das äußere Zeichen der strengsten Ordnung? jenes Ebenmaaßes, das selbst der ungeübte Sinn noch leicht zu fassen vermag, und das wohlthuend ihn berührt, weil so leicht und vollständig er es begreift? — Das sittliche Maaß, die ethische Genügung war es, welche, den Genius der Zeit durchdringend, auch hier sich manifestiren zu müssen vermeinte, und die als charakteristisches Merkmal wir, von den letzten Tagen des siebenjährigen Krieges an bis herauf in die Schreckensstunden der französischen Revolution und in Deutschland noch weiter bis ziemlich herauf zum Schlusse des tausend Jahre gewährten heiligen römischen Reiches, (Frankreich allenfalls ausgenommen) wiederfinden in allen Verhältnissen, Begriffen

und Richtungen des Lebens, so sehr — umfassend, deutlich und durchdringend — daß selbst die Wissenschaft, als sie anfing, ein eigenes System der Philosophie des Schönen in sich zu entwickeln, glaubte, bei ihren Dogmen und Schlüssen von keinem andern Prinzipe ausgehen zu dürfen. Doch nicht so bald hatten jene Gewalten, welche, lange, ja länger denn ein halbes Jahrhundert hindurch auf dem Heerde stillkräftiger Leidenschaft genährt, die furchtbarsten Stürme in dem Reiche der Sinne auf dem gesammten europäischen Occident (möchte ich sagen) heraufschwuren, dieses Maaß der sittlichen Bedeutung und des ethischen Genüges in der Gesellschaft, im Leben und seinen mannigfaltigen Beziehungen enteicht, als in der Kunst auch seine Manifestationen, sein so schöner, treuer Abdruck den ersten vernichtenden, erlöschenden Stoß erhielt.

Die neuen, kühnen Ideen von Freiheit und Lebenszweck, von Gott, Sitte und Gesetz, welche von jenen revolutionären Bewegungen, die von Westen, von Frankreich her über ziemlich das gesammte Europa sich ausgebreitet hatten, erzeugt und — wie wir gesehen haben — unter den Völkern, selbst als ihre politische

Gestalt sich wieder hatte auflösen müssen, dergestalt gewissermaßen heimisch geworden waren, daß die großartigsten, vollständigsten Aenderungen aller Zustände derselben dadurch hervorgerufen werden mußten, — diese neuen Ideen drangen fast mit mehr denn blos der Gewalt eines zufälligen Zeiteinflusses auch der Kunst die Röthigung auf, sich nicht minder dem ungemeinen Fortschritte, den — wie man sagte — das Leben genommen, in ihrem ganzen Seyn und Wesen anzuschließen, als die wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse, welche ebenfalls von dem Strome unwillkürlich waren mit fortgerissen worden, und von denen die ersteren doch den Zuständen des öffentlichen Lebens mehr noch sich hätten entziehen können, als die Musik, in welcher der innerste Lebenspuls ja seine unmittelbarste Offenbarung finden will. Was vorher Schein nur war, jene Ungebundenheit in den Modulationen (dieses Wort in seinem allgemeinsten, umfassendsten Begriffe hier gebraucht), jene Auflösung aller vorher bestandenen kanonischen Kraft, — es ward Wahrheit jetzt, und bedingungslos kann man sagen, daß die Selbstständigkeit, welche unsere Kunst in der vorigen Periode durch eigene

innere Lebensenergie gewonnen hatte, alsbald mit Beginn der gegenwärtigen, auf den kühnen Schwingen der Zeitverhältnisse und durch dieselben getragen und gehoben, sich potenzirte gleichsam zu einer Unbeschränktheit in der Gebehrdung, welche ein politisches Wort vielleicht nennen würde: Emancipation der Kunst von sich selbst. Daß die Neuheit des Typus, den die Tonsetzer der letzten Jahre der vorigen und zu Anfang der gegenwärtigen Periode durch mehr angeführte Bestrebungen gewonnen hatten, wie ihre Ungelenkigkeit und Ungeübtheit, in demselben sich zu bewegen, oder auch wohl ihre noch nicht zum völligen Durchbruche gekommene Reife, denselben in seiner ganzen Wesenheit zu verstehen, den Beziehungen und Forderungen der Zeit zugleich einen bedeutenden Vorschub noch leistete, läßt sich keineswegs wohl leugnen; doch thun wir Unrecht, darin allein vielleicht den Grund von den Zeichen zu suchen, durch welche die Musik kurz nach ihrem Eintritte in das neunzehnte Jahrhundert schon von den kaum vorher gewonnenen Gestalten sich unterschied. Die Quelle der Erscheinung liegt einzig in den Beziehungen der Verhältnisse der Zeit zum Leben und was darinnen ist, also auch zu der

Kunst der Töne; daß ihrem Strome dann vielleicht durch andere Umstände und Ereignisse noch der Weg erleichtert und geebnet wurde, kommt dabei nicht in Betracht. Daß, was ihre Bewegung in sich selbst betrifft, mit einer ungleich größeren Freiheit, mit einem eben so bewundernswerthen als kühnen Erheben über alle Gesetzes- und Normenschranken die Musik auftritt, — nichts Anders ist es als eine Frucht jener zum Dogma fast gewordenen Ansichten der Völker, daß die Freiheit, in welcher der Mensch geboren und welche als sein höchstes Gut er müsse achten, nicht zulasse noch ein Gesetz, als welches selbst sie sich in ihrer Idee erschaffen; und daß, was nach Außen hin ihre Gestaltung anbelangt, mit ungleich größerer Massenhaftigkeit sie jetzt auf einmal erscheint, — sehen wir den Materialismus der Zeit, jenes Kämpfen des Prinzips, das die Macht und die Glückseligkeit, die Ehre und wozu der Mensch überhaupt bestimmt ist, lediglich an den Besitz zu knüpfen trachtete, nicht bis auf den letzten Zug hin darin sich abspiegeln? — Die Quantität des Inhalts fordert stets auch eine Quantität der Materie.

Schauen wir z. B. auf Beethoven, als

gewissermaßen den Repräsentanten der gesammten Tonsetzkunst jener Zeit und denjenigen unter allen Componisten, der zuerst und ziemlich allein die Zeit des 19ten Jahrhunderts an eine kühne Vergangenheit zu knüpfen verstand: das nächste und am meisten in die Augen fallende Ziel, in dessen Erringungen seine historische Bedeutung sich offenbarte, war allerdings ein möglichst überwiegender Spielreichthum, wenn ich mich so ausdrücken darf, ein Eingehen und Benutzen aller Kräfte und Fähigkeiten der Organe, die er einmal zur Darstellung erwählt hatte. Alle Figuren werden bei ihm weiter, reicher, farbenheller; alle Akkorde, und wenn oft auch blos durch mechanische Verdoppelungen, veränderte Tonlagen u. dgl., voller, vollstimmiger, gewichtiger; die Melodien sangvoller, hervortretender und nuancirter unter selbst der tonreichsten harmonischen Combination; die Modulationen werden kühner, scheinbar unvermittelter und unmittelbarer als je vordem; und was als eine nothwendige Folge von alle Dem erscheint — diese klangvolleren, mächtigeren, innigeren Melodien, die reicheren und üppigeren Harmonie- und Stimmenausfüllungen, dieses tiefere und allseitigere Eingehen auf jede nur

denkbar mögliche Kraft der Instrumente, alles Dies führt dann auch bei ihm zu einem bis dahin noch nicht gekannten, größeren Raum, zu weiteren und freieren Anlagen, großartigeren Massestellungen, mannigfaltigeren und erschöpfenderen Veränderungen und Durcharbeitungen der einzelnen Themata und Hauptmotive. Zum Beweise will ich nur auf seine B-dur-Sonate, seine letzten Quartette und die C-moll-Sinfonie hindeuten: wo und wann ist etwas Aehnliches nur, viel weniger etwas Höheres und Größeres in hier betrachteter Weise dagewesen?! — Doch all' dieser unendlich erhabenere, größere Spielreichthum, welchen Beethoven im Vergleich zu seiner Vorzeit auf einmal in unserer Kunst entfaltet, ist blos auch das äußerlichste Resultat seiner Neigung und seines Ringens, und gehen wir tiefer in seine Werke ein, suchen eine innigere Vertrautheit mit denselben uns zu erwerben, so finden wir auch als einen besondern geistigen Charakterzug, als eine innere Nöthigung denselben zugleich bestätigt. Beethoven mußte, wollte anders er wahr seyn in seiner Kunst — und diese Bedingung galt gewiß seinem Genius als der höchste Preis — Beethoven mußte gleichsam einen solchen größe-

ren, weiteren Spielreichthum in dem Aeßerlichen seiner Darstellung zu erringen suchen, denn das Objekt derselben, seine Gedanken, Gefühle und Ideen waren auch weiter, großartiger, machtvoller, höher, freier, kühner und hinreißender geworden. Hatte er eine Empfindung, eine Idee erfaßt, so vertiefte er mit der ganzen Kraft seines durch die Zeitverhältnisse so außerordentlich aufgeregten Geistes sich auch in sie, schwelgte gleichsam in ihr, bis zur Unersättlichkeit oft. Daher das nicht selten wunderbar lange Festhalten und überreiche Ausarbeiten eines Thema's und Gedankens. In der tiefsten Tiefe der Empfindung angekommen mochte es unaufhaltsam ihn dann fortreißen zu einer andern, und die tausenderlei Gestalten, welche, bei solchem heimlichen Schwelgen in der eigenen Seele, vor seinem geistigen Auge sich dann entfalteten, mußten nothgedrungen dann fast auch in die Wirklichkeit des tönenden Bildes treten. Und das eben ist es, was über jeden Vorwurf, jeden Verdacht, ihn weit erhebt, daß er die Forderungen der Zeit nicht blos ihrer Form nach überträgt auf seine Kunst, sondern auch im Geiste; daß er selbst tief in den geistigen

Schacht der Zeit sich hinabläßt, und nur hier und aus solchem heraus blos seine Gestalten fördert; daß seine (späteren) Schöpfungen, so wunderreich, wunderbar neu sie erscheinen, er doch nur zu einer geistigen Einheit, einer Bestimmtheit, einer Plastik der Empfindung erwachsen läßt, welche zugleich wiederum nur ist das Zeichen des Geistes der Zeit. Spiegelt das einzelne Instrument bis dahin kaum in der Ahnung wahrgenommene reiche Bilder der Seele ihm entgegen; gehen in seinem Orchester dann in Gestalten so voll und farbenreich, wie bis dahin nie erschaut, dieselben auf; versenkt er hier sich in die Klänge und webt und führt die Stimmen, trennt und verschmelzt sie wieder im Vollgefühl der Wirklichkeit, wie dort nur im leichten Andeuten es ihm sollte möglich werden; schöpft immer tiefer dann sein Geist aus dem Born der körperlichen Töne, blitzen immer eigenere, hellere Lichter in ihm und seinen Farben auf, wird geheimnißvoller immer die Stille der Tiefe, werden kühner, freier, leichter stets die Schritte der Stimmen, bis auch hier endlich das höchste Ziel errungen ist und jede Stimme frei, als wäre sie um ihrer selber willen und blos allein da, sich er-

geht, und alle dann doch in bewunderungswürdigster Einheit sich wieder umfangen — mögen länger wir noch verkennen das in Tönen verklärte Bild jener Ideen von Freiheit und Emancipation der Völker, Stände und Individuen, welche mit gleichem Augenblicke sich festgesetzt hatten in Gemüthern und das Idol, das Symbolum waren, um welch' alles Leben, alles politische, moralische und culturhistorische Streben der Menschheit sich bewegte, welche aber dennoch auch wieder untergingen in dem einen Gedanken, der einen Nothwendigkeit des Staats und seines Organismus?! — Aber das auch ist es, wo nicht Jeder, der sich berufen glaubte, Hand mit an das Werk zu legen, Beethoven zu erreichen, ja nur zu verfolgen vermochte, und wo die Klippe nun sich in den Strom wälzt, an der so manches Schiff, beladen mit Früchten langer Mühen, seinen Untergang finden und sonach manchen Nachtheil und Mangel auch wohl in das Gebiet unserer schönen Kunst bringen sollte. Mit gleicher Kraft nämlich den Geist der Zeit, den vollen Geist zu erfassen und in Einheit zu bringen dann auch mit dem Leibe; — solche Kraft, solche Weihe war den wenigsten nur verliehen.

worden, deren Namen in der Folge gleichwohl nicht verschwiegen werden sollte, und mag die Gewöhnlichkeit selbst bisweilen Stunden und Augenblicke erleben, wo der Zusammenhang zwischen Unendlichkeit und dem Endlichen sie fühlt und wo auch ihr noch ein Blick gestattet ist aus dem Reiche dieses in die Unermeßlichkeit jener, so war sie doch vorzugsweise nur fähig, das äußere Material zu erfassen, zu begreifen; und wie daher ihr Streben blos an die Form sich lehnte, welche Beethoven geschaffen, und wie selbst das Produkt jener ihrer lichteren Augenblicke lediglich nur fußte auf dem Boden dieser Form, so konnte es, bei dem von jeher gebräuchlichen und in der Natur der Sache gewissermaßen auch begründeten Ueberbieten der Glanzmomente im Falle öfterer Wiederholung, denn auch kaum wohl anders kommen, als daß der Leib im Kreise der Gewöhnlichkeit dem Geiste entrückt ward und in der Ueberbietung seines Charakters dann eine Verzerrung des eigentlichen Kunstwesens schuf, die, wenn sie sich aufwarf zum Bilde des musikalischen Zustandes der Zeit, eben deßhalb wohl Recht hatte und geglaubt werden mochte, weil sie das Werk der Gewöhnlichkeit erschien.

Beethoven — wie überreich der Strom seiner Empfindung hervorquillen und dann in der Darstellung auch sich ergießen mochte, niemals doch durchbrach er eigentlich die vorgezeichneten Linien einer weise gewählten Form, sondern erweiterte sie nur; aber weil die Grenzen dieser Erweiterung dem weniger hellsehenden Auge sich entrückt hatten, weil nicht Jeder noch den Zügel, den die geistige Einheit dieser Erweiterung anlegte, zu erkennen vermochte, ward die That derselben nicht selten auch verwechselt mit einem völligen Durchbruche, einer völligen Entfesselung von allem Zwange künstlerischer Regel, und der erste Schritt auf dem Wege zur Entartung künstlerischer Freiheit war geschehen. Das Mißverstehen der Zeit, ihr so häufig unklarer, verworrener Begriff von Menschenwerth, Bürgertugend und Bürgerehre prägte auch hier in der Kunst sich aus: die Emancipation der Völker wie des einzelnen Individuums, — so oft sie mißverstanden wurden in der Gesellschaft, im Staate und seiner Politik, eben so oft auch hier, — wie dort wollte auch hier die Menge, und desto mehr, je länger ihre Ideen dauerten und sich festgesetzt hatten in den Gemüthern,

sie verstehen als eine völlige Entrückung oder Erhebung über des Gesetz, von wo bis zum Zustande unheilvoller Gesetzlosigkeit dann nur ein Schritt ist.

Das Auge auch noch nicht weiter herüber schweifen lassend von dorther in die Tage einer näher liegenden Gegenwart — finden wir dies Alles nicht schon bewahrheitet in dem, was speciell jene allgemeine größere Freiheit und Massenhaftigkeit in unserer Kunst wieder unmittelbar im Gefolge haben mußte? — Ich meine damit einmal die ungemeinen, nicht selten allem Gesetze der Natur Hohn sprechenden Erweiterungen, Vermehrungen, sogenannten Verbesserungen und neuen Erfindungen, welche dadurch in der praktischen Musik und deren Organen dergestalt hervorgerufen und bewirkt wurden, daß von diesen kaum eines noch dem gleich sieht, was es eigentlich seyn soll, und in derjenigen und solcher Sphäre gebraucht zu werden pflegt, welche die Natur selbst ihm doch als eigenthümlich und unveräußerlich vorgeschrieben zu haben scheint; und dann meine ich damit auch die viel geliebten und viel belobten sog. Musikfeste. Es ist wahr, daß durch

diese Feste, und einzig durch sie, manch' großer Genius geweckt, zu heroischerer, erschöpfenderer Kraftentwickelung angefeuert, und auf solchem Wege manch' bedeutendes, großartiges Werk ins Leben gerufen wurde, welches ohne sie vielleicht niemals wäre Gegenstand künstlerischer Bewunderung und Erbauung geworden. So haben wir Spohr's meisterliche Oratorien z. B. nicht unwahrscheinlich wohl allein ihnen zu verdanken, indem das erste von denselben ausdrücklich für ein solches Fest geschrieben wurde; und ähnlich verhält — was weltbekannt — es sich mit mehreren dergleichen Werken von B. Klein, Friedrich Schneider, Ferdinand Ries, C. M. von Weber, Mendelssohn-Bartholdy u. A., der Modernisirung und erneuerten Belebung mancher älteren großartigen Kunstgestalten, wozu ebenfalls sie die meiste und lauteste Aufforderung wieder boten, nicht zu gedenken. Jedoch sofern auch nur für dergleichen Schöpfungen, wie Oratorien, Cantaten u. s. w., alle diese Musikfeste Raum bieten, und von sich ausschließen, was nur irgend der Massewirkung fremd seyn könnte, läßt sich, dieser einzelnen, für sich höchst werthvollen Erwerbungen un-

geachtet, für die Kunst überhaupt und deren eigentliche Cultur gleichwohl kein sonderlicher Gewinn von ihrer diesseitigen Wirkung absehen. Ich führe den Satz nicht weiter aus, weil er unmittelbar mit dem folgenden zusammenhängt, der ferner uns die Bildung so mancher Gesangs- und anderer musikalischen Vereine, die wir vordem fast nirgends in dem öffentlichen Leben vorfinden, und die lediglich durch jene Musikfeste erst hervorgerufen und veranlaßt wurden, als eins der erfreulichsten Zeichen der Zeit vorführt, aber nicht minder darin auch keine sonderlich glückliche Frucht im Kreise echter Kunstpflege zu erblicken lehren möchte.

Wie ich vorhin andeutete, waren aus der Idee der Centralisation der Kräfte die Musikfeste ursprünglich entstanden, und es läßt sich nicht läugnen, daß durch die innigere Annäherung, welche um der Realisirung dieser Idee willen zwischen dem eigentlichen Künstlerthum und dem bloßen Dilettantismus (scheinbar) bewirkt werden mußte, der Popularisirung der Kunst auf der einen Seite ein bedeutender Vorschub geleistet wurde; indessen indem man bei der Realisirung keinen Schritt weit von

der Quelle, aus welcher die Idee selbst her-
vorgegangen, von der Hinneigung und Forde-
rung der Zeit nach Massenhaftigkeit in allen
Offenbarungen abzuweichen vermochte, lag auf
der andern Seite in dieser Popularisirung doch
nichts auch als blos das Mittel, jene Richtung
der Zeit nur mehr noch durch die That zu
fördern, und solche Richtung kann keineswegs
als mit der zur eigentlichen Bestimmung der
Kunst gleichlaufend betrachtet werden. Das
mathematisch Erhabene gleichsam wollen
wir vollkommen in den Musikfesten für die
Kunst erreicht finden, niemals aber kann dies
auch von dem dynamisch Erhabenen gedacht
werden, und doch schließt eben dieses nur das
eigentliche Kunstschöne in sich. Die Männer
leben noch, welche zuerst Hand an den Bau
des Werkes legten, und sie können also ein
lebendiges Zeugniß noch von der ungemeinen
Größe der Arbeit ablegen, welche sie sich damals,
bei dem gänzlichen Mangel größerer Musik-
körper, damit aufbürdeten. Noch war dieselbe
indeß kaum vollendet, als Material zu ähnli-
chen und gleichen Bauten in Menge sich dar-
bot. Der Musikvereine erstanden viele, aller
Orten und in schnellster Folge. Verkennen

wir ihren Werth nicht; aber indem sie ihre Ursache zugleich auch zu ihrem letzten Endzweck erhoben haben, dürften sie selbst wohl und die Lust im Leben, aber keineswegs die Kunst als solche gewinnen, und dürfte die Scheidewand, welche Künstler und Kunstfreund trennt und welche vorgeblicher Weise die Musikfeste niederreißen sollten, wenigstens vom Standpunkte ächter Kunst aus betrachtet, gerade durch sie nur noch fester, dauernder und undurchdringlicher geworden seyn. Berufe ich mich auf Thatsachen. Wie lange ist es, daß die Liebe zur Cammermusik (hier im eigentlichsten Sinne des Worts genommen), welche gegen Ende der vorigen Periode, zu Haydn's und Mozarts Zeiten, so schöne, wunderherrliche Früchte trug, und in welcher doch die wahrhafte Cultur musikalischer Künste ihren eigentlichsten Sitz hat, zusehends abnahm und mehr und mehr auf einen blos kleinen Kreis in Mitte des nächsten Künstlerthums sich beschränkte? — so lange, als die Liebe zur Massenhaftigkeit zunahm, die in den Musikfesten aber vor Allem sich verwirklicht. Wie lange her können wir es nennen, daß die Concertsäle immer öder und leerer werden, und unsere Künstler, wollen sie nur

einigermaßen dieselben füllen, zu Quantitäten aller Art in der Leistung ihre Zuflucht nehmen müssen, in welcher ebenfalls dann keinerlei wahrhaft schöne Kunst erblüht? — so lange als wir mit dem Maaße der Quantität das Schöne zu messen in der Sklaverei gewohnt geworden sind, in welche wir dadurch uns begeben haben, daß wir die Cultur und Pflege unserer Kunst nicht den Einflüssen divergirender Zeitverhältnisse zu entreißen vermochten oder den Willen hatten. Von dem Standpunkte aus, welchen unsere Musikkunst mit Abschluß der vorigen Periode erreicht hatte, und welchen alles Denken und Empfinden als den einzig wahren für schöne Künste darthut, ist ihr Weg zum Volke ein anderer, als man durch die Musikfeste zu öffnen den besten Willen hat. Sobald die Massen allein noch produciren, wird das Consumiren vermindert, und mit dem verfehlten Zwecke hört alle Wirkung auf. Nur wenn consumirend sie an der Produktion zugleich Theil nimmt, vermag auf solchem Höhepunkte eine schöne Kunst noch der Masse anzugehören, und nicht allein, daß darin ihre Aufgabe beruht, sondern es wird darin auch der eigentliche Begriff des Dilettantismus erfüllt und

die Seite offenbart, auf welcher dieser das wahrhaft höhere Künstlerthum berührt. Lassen wir uns durch den einzelnen und zunächst in die Augen fallenden Gewinn nicht täuschen: daß die öffentlichen Musikfeste bei ihren Anordnungen auch bei der ersten Idee beharrten, aus welcher sie entsprungen, das ließ sie ungeachtet aller erfreulichen Größe ihrer Erscheinung auf die allgemeine Musikcultur gleichwohl höchst nachtheilig wirken, und es wird dies der Fall seyn, so lange sie kein anderes Princip in sich aufnehmen. Nicht daß sie unsere Kunst der Bestimmung der Veredlung der Menschheit näher führten, helfen sie vielmehr noch, was andere Verhältnisse der Zeit schon bewerkstelligten, dieselbe, d. h. in ihrer reinsten Gestalt, aus der öffentlichen Gesellschaft entfernen. Doch — sind sie selbst, in denen wir nach und nach den gesammten europäischen Occident dem deutschen Vorgange nachfolgen sehen, nicht ein Kind der Zeit? und warum sonach sie anklagen? —

4.

Die zweite Hauptfolge nämlich, welche die Beziehungen der Zeitverhältnisse zur Kunst für die allgemeinen Gestaltungen dieser von da

aus haben mußten, war in der That, daß die Cultur der Musik als eigentlich schöner Tonkunst sich stets weiter loslöste gewissermaßen von dem Kreise öffentlicher Gesellschaft, dem Kreise allgemeinen Volkslebens, und nach und nach das stets mehr ausschließliche Eigenthum eines damit besonders bevorzugten gewissen Standes wurde. Das Ueberwiegen des politischen Interesses nämlich, das eben jene Verhältnisse auf ziemlich dem gesammten europäischen Occident unverhinderlich hervorriefen, und das selbst den moralischen und intellectuellen Antheil an dem allgemeinen Culturzustande mehr und mehr in den Hintergrund zu drängen im Stande war, leitete nicht allein, so weit kein unmittelbarer Zusammenhang zwischen denselben und dem allgemeinen Volksleben bestand, die öffentliche Aufmerksamkeit auch von dem Bestreben der musikalischen Künste ab, sondern machte es in seinen Ursachen und Wirkungen oft und verschiedener Seits sogar unmöglich, sich diesen nur mit irgend welcher einigermaßen fördernden Theilnahme zuzuwenden. Wir haben gesehen, unter welchen Umständen das 19te Jahrhundert über Europa und vorzüg-

lich über die drei Länder, in denen die musikalische Cultur seit länger denn einem ganzen Säculum schon ihren Hauptheerd aufgeschlagen hatte, über Frankreich, Deutschland und Italien, hereinbrach, und wie nicht allein die volle Hälfte unserer gegenwärtigen Periode hindurch diese Umstände keinerlei dauernde Aenderung erlebten, sondern in ihren Wirkungen auch weiter hinaus noch fast immer dieselben blieben: vermochten sie vielleicht nicht, die Lust und die Freude der Völker zu und an der Musik zu hemmen, so benahmen sie ihnen doch die Mittel, solcher Lust und Freude auch in der eigenen Cultur dieser Kunst eine größere und allgemeinere Ausdehnung zu geben. Wo die Mutter zu weinen hatte über die Opfer, welche an eigenem Herzblut die politischen Interessen mit unerbittlicher Strenge von ihr gefordert; der Vater zu beten nur und zu kämpfen, oft in drückendster Noth, für das, was ihm von den Seinen und deren Gut noch geblieben; wo nie zusammengewesene Massen von Kriegsheeren einherzogen über die Fluren und vernichteten, mit Blut ertränkend, was ein zudem nur sparsamer Segen des Himmels vielleicht noch geschaffen; wo, bis auf eine einzige und auch diese Ausnahme nicht einmal durch-

gängig der Zeit nach, die Sorge der Regierungen wie der Einzelnen fast einzig nur gerichtet sein konnte auf Erhaltung, auf Schutz gegen Elend und Verarmung; wo alle diese und noch hundert andere dergleichen Zeichen in lautester Wahrheit redeten, da mußte die Stimme des lauteren, ungetrübten, heiteren, frohen Gemüths, kurz derjenigen Situation unserer Seele wohl schweigen, in welcher mit wahrhafter Liebe, einer innigeren Sehnsucht und Theilnahme dieselbe unserer Kunst sich zuneigt. An der Stelle heiteren, musikfrohen Volksgesanges, an welchem der Sinn der Nationen, wie der Wille des Arbeiters sich stärkt, erschallte, und auch hie und da kaum, die wilde Weise oft dazu noch roher und selbst sittenloser Kriegslieder, deren dem schuldlosen Wesen wahrhaftiger Kunst niemals eigen sein mögen. Die Claviere unserer wärmsten Musikfreunde — sie waren meistens geschlossen oder öffneten sie sich am liebsten doch nur der Begleitung stillfrommen häuslichen Gebets; die einzelnen größeren musikalischen Feiern, von denen wir vorhin schon erfahren haben — — o daß ich es sagen muß: im Dienste der Noth, des Heldenruhmes oder kriegerisch wilder, sinnlicher Lust nur befand bis auf wenige schöne

Ausnahmen damals einzig sich die Kunst, und man glaube mir, in dem so lange frohlockenden, triumphirenden Frankreich war es in all' dieser Hinsicht und ungeachtet sein Kaiser auch an musikalischen Schätzen glaubte Alles anhäufen zu müssen, was irgend nur das besiegte Ausland ihm Ausgezeichnetes darbot, gleichwohl nicht anders, denn in Deutschland und Italien.

Daß indessen ganz die Kunst sich vergraben hätte in jenen sonst so weit außerhalb ihres Kreises zu liegen scheinenden andern Interessen, und somit in der Gesammtheit ihrer äußeren Erscheinung sogar ein Opfer vielleicht geworden wäre der eben geschilderten Zustände, dazu hatte sie anderer Seits wieder in der vorhergehenden Periode bereits eine zu hohe Bedeutung, Selbstständigkeit und innern wie äußern Aufschwung gewonnen, war sie sowohl in ihrem Innern durch einen zu kräftigen und unaufhaltsam in sich fortstrebenden Geiste bereits belebt, als in ihrem Aeußeren auch an Mitteln und subjektivem wie objektivem Reichthum zu sehr schon erstarkt; nur mußte ihre Cultur, ihre innere wie äußere Pflege mehr einzelnen, besonders dazu berufenen Kreisen, der Individualität eines einzelnen, mit diesem Berufe selbst ge-

wissermaßen abgeschlossenen Standes überlassen werden, und konnte nicht mehr so sehr und in dem erweiterten Maaße denn vordem Gegenstand oder Theil allgemeiner Volksbildung und Volksentwickelung bleiben. Daß für die Förderung der Musik in ihren wissenschaftlichen oder technischen Verhältnissen, ihrem eigentlichen Organismus der Seele wie des Leibes, ein Nachtheil daraus erwachsen wäre oder auch nur hätte erwachsen können, vermag die Unbefangenheit und wer nicht blinde Vorliebe hegt für jene freilich leichter überschaubare und durchsichtigere Einfachheit älterer musikalischer Organisation (um den Ausdruck hier zu gebrauchen) gewiß nicht zu behaupten; im Gegentheile ward auf solche Weise gewissermaßen eine Art von geistiger Centralisation der Kräfte erzielt, die überall, in allen Verhältnissen und Beziehungen des Lebens, wo sie erscheint, auch als der Träger höherer organischer Ausbildung und regerer wie kräftigerer Lebensentwickelung sich bewährt, und werden wir z. B., so bald uns nur das außerordentlich rasche Aufblühen des Virtuosenthums, durch welches gegenwärtige Periode auf so merkwürdige Weise sich auszeichnete, vorzugsweise Betrachtung entgegentritt, den Grund da-

von kaum anderswo und jedenfalls mehr in dieser Trennung der Musik (Tonkunst), als Aufgabe und Beruf eines einzelnen besonderen Standes, von dem allgemeinen Volksleben oder der öffentlichen Gesellschaft, denn in der vorhin betrachteten ungleich größeren Freiheit, Massenhaftigkeit und Spiellust, welche eine gewisse Sympathie der Zeitverhältnisse auch in unseren Kunstgestaltungen hervorrief, zu suchen haben. Ihrer eigentlichen Bestimmung als schöner Kunst jedoch mußte dieselbe dadurch ohne Zweifel aufs Neue und um ein Bedeutendes zwar entrückt werden, da dieser Bestimmung zu Folge sie eben ein Eigenthum des Volkes, der allgemeinen Menschheit seyn soll, und nicht etwa blos nach Seiten ihrer — um so zu sagen — Consumtion, sondern materiell sogar, indem ihre volle Heiligung, ihren ganzen Zweck sie erst erreicht, wenn das Volk auch, die öffentliche Gesellschaft an ihrer organischen Pflege, an ihrer Cultur Theil nimmt, die Bildung der Seele, des Gemüths und desjenigen innern Vermögens, das den Menschen zum Menschen erhebt in diesem Leben, und zu welchem vorzugsweise die Musik in engster Beziehung steht, in sich zu vollenden.

Mag es seyn, daß Vieles zu dieser und

solcher Gestaltung der Dinge auch von dem bedeutenden Grade ästhetischer wie technischer Vollendung, den die Musik bis zum Beginn der gegenwärtigen Periode und im Verhältniß zu ihrer früheren Geschichte in so auffallend kurzer Zeit zwar erstiegen hatte, beigetragen wurde. Die allgemeine Bildung, mit strengerer Consequenz an den Rhythmus der Zeit, namentlich was Sachen der Entwickelung anbelangt, gebunden, vermochte dem kühnen Fluge nicht zu folgen, den das einzelne Talent, der erwachte Genius in dem einzelnen Individuum genommen. Aber die Zeit mit ihrem Inhalte ist es ja auch, von der ich allen Zustand ableite. Man kann nicht sagen, daß es an dem Willen eigentlich gefehlt hätte, ferner auch den alten Antheil an der innern wie äußern Cultur der Musik zu behalten. Beethovens erste Clavier- und andere Compositionen waren nicht so bald erschienen, als in allen Repositorien nur einigermaßen theilnahmsvollerer Dilettanten wir sie wiederfinden konnten, und in Beethoven concentrirte sich doch — wie früherhin gezeigt — der musikalische Abdruck der Zeit. Allerdings hafteten auch diese ersten Werke des Meisters, ihrer größeren Frische ungeachtet,

immer noch in der so eben selbst theilweise mit durchlebten Vergangenheit; indeß beweist ihre schnelle Verbreitung nichts destoweniger den guten Willen der öffentlichen Gesellschaft, den Fortschritten, welche die Kunst gemacht, erschienen für ihre Kräfte sie auch noch so kühn, sich dennoch nicht zu entziehen. Vermochte sie dennoch nicht zu erringen, was sie zu erringen trachtete, so lag der Grund davon gewiß auf einer andern Seite, und läßt keine andere als solche sich bezeichnen, denn die in der Erfahrung als unumstößlich bestätigte Wahrheit, daß die allgemeine Bildung niemals sich dem Rhythmus der Zeit zu entrücken vermag, so soll eine andere Ansicht recht gern die Ursache von der hier zur Betrachtung gekommenen Erscheinung vorzüglich in dem Umstande suchen wollen, daß die Kunst der Töne in ihren praktischen wie theoretischen Theilen bereits einen zu hohen Standpunkt über der allgemeinen Befähigung erlangt hätte, und es wird damit der meinigen keineswegs wiedersprochen, vielmehr geraden Wegs nur beigestimmt.

Nicht anders verhält es sich mit der ebenfalls schon laut gewordenen Meinung, als haben zu jener, in die Zeit der gegenwärtigen Periode

fallenden, merklichen Trennung der Musikcultur vom öffentlichen Leben vorzüglich auch die jetzt erst begonnenen häufigeren Reisen der einzelnen Virtuosen und sonstigen praktischen Musikern beitragen. Es ist wahr, niemals vorher noch war das Reisen der praktischen Künstler eine so häufig vorkommende Erscheinung, als in gegenwärtigem Augenblicke dasselbe zu werden anfing. Auch früher hatten virtuose Sänger und Instrumentalisten Reisen unternommen, auf denen sie ihre errungenen Fertigkeiten gewissermaßen zur Schau ausstellten, aber daß gar keine anderweitige feste Bestimmung, kein gewissermaßen im Voraus abgestecktes Ziel sich noch daran geknüpft hätte, war ohne Widerspruch seltener der Fall. Die Niederländer zogen — schaarenweise möchte ich sagen — einst nach Italien und Deutschland, weil sie wußten, daß der Mangel an guten Musikern ihnen die bestdotirten Anstellungen dort bot. Dasselbe war es, was später die Italiener so häufig nach Deutschland, Frankreich, England und in andere Länder führte. Daß ein Künstler eine Reise aber unternommen hätte, ohne solchen weiteren besonderen Zweck und ohne zu wissen vorher und bestimmt zu haben über das Wie lange, Wo-

hin und Woher, und blos um durch Concert- und dergleichen Produktionen sich Geld und Ruhm zu erwerben, wie jetzt auf einmal in Menge wir sie wandern sehen von einer Stadt zur andern, ohne Grenze, ohne Plan, Concerte gebend blos oder andere dergleichen Vorstellungen, die Bedürfnisse des Lebens in möglichst vollständiger und bequemer Weise zu befriedigen, — ein solcher Fall kam unleugbar nur selten vor. Eben so wahr auch ist, daß durch das sonach jetzt so häufig werdende Reisen von bloßen Concertgebern eine Concurrenz gewissermaßen eröffnet ward, die, um des höchst möglichen Lohnes gewiß zu seyn, zu den äußersten Anstrengungen auf Seiten der einzelnen Betheiligten aufforderte und, da das Verhältniß des Gewinnes sich blos richten konnte nach dem Verhältnisse der erworbenen und verdienten Bewunderung, diese aber lediglich an die äußerste, materiellste Seite der Virtuosität sich lehnt, zu den größten Anstrengungen in der technischen Ausbildung zwar, die eine allgemeinere Musikcultur dann unmaßgeblich bald weit hinter sich zurücklassen mußte. Ziehen wir die besondere Personalgeschichte zu Rathe: während früher kaum e i n e n, finden wir jetzt

auf einmal zehn und mehr praktische Musiker auf dergleichen Wanderungen, von denen ein Jeder dem Andern es zuvorthun will in der virtuosen Leistung, und während so die Forderungen an den Mechanismus, mit welchem dann nach und nach auch die Theorie im Zusammenhange zu bleiben sich bemüht, fort und fort sich steigern bis endlich hin zu schwindelnder Höhe, tritt auf Seiten der öffentlichen Gesellschaft die Lust, auch nur zu versuchen ihre Befriedigung, immer mehr zurück, schließt die Pflege der Musik sich stets enger einem gewissen Kreise an, der, einen für sich abgeschlossenen Stand endlich bildend, darin dann auch seine eigentliche und nächste Aufgabe findet. Allein, welche Umstände waren es, die auf einmal jetzt solch große Menge praktisch tüchtig gebildeter Künstler in das nomadische und sonach von so unendlich großen Folgen gewesene Leben übersetzten? — Keine anderen als jene in den sonstigen Verhältnissen der Zeit bedingten, — jene durch politische Aenderungen herbeigeführte Aufhebung so mancher großer und schöner Capelle, so manches großen und von den begabtesten Talenten besetzt gewesenen Chors oder andern öffentlichen musika=

lischen Instituts; die dadurch herbeigeführte ungleich geringere Aussicht auf versicherte Versorgung, und die gleichwohl vorhandene große Anzahl von Musikbeflissenen, die in ihren Studien bereits so weit herangerückt waren, daß einen andern Beruf zu wählen ihnen die Möglichkeit fehlte. Die Noth zwang zu Steigerungen aller Art, denen die öffentliche Cultur nicht zu folgen vermochte, und weil der Künstler die Kunst macht, schloß diese denn auch, abgesehen von jeder weiteren Beziehung, in jenem sich ein. Klagen wir übrigens nicht unbedingt darüber: wir werden unter den besonderen Früchten, die das Treiben brachte, auch manche goldene erschauen.

Es ist das mächtige Aufblühen des Virtuosenthums, das uns reicher machte, unendlich reicher an darstellenden Mitteln, und ohne diese höchste Vollendung an technischer Fertigkeit vermag doch kein Künstler der höchsten Idee auch vollendete Form zu geben. Es ist die durch solches dann wieder nothwendig gewordene Erweiterung unsrer pädagogischen Künste in Wort, Schriften und That, da die äußere höhere Erstarkung doch theilweise wenigstens auch nach Innen eine

kräftigere Durchbildung erforderte und für sich selbst dann den Weg bis zu ihr nothwendig auf jede geschickte Weise zu kürzen gebot. Und es ist endlich die von da aus zuletzt ausgehende Veranlassung zur Gründung wirklicher öffentlicher Musikschulen und anderer dergleichen Anstalten, um Harmonie und Möglichkeit in die Befriedigung des einmal vorliegenden Bedürfnisses zu bringen. Indessen war das charakteristische Zeichen dieses Bedürfnisses und der Zeit überhaupt nur der Materialismus und die bloße Sinnlichkeit der Form, wie konnte es anders dann seyn, als daß die Forderungen, welche an die Kunst gestellt werden mochten, auch nur von diesem Gesichtspunkte ausgingen? — Und — wenn auch nicht durchgängig vielleicht: was wollen alle diese Vortheile sagen gegen den fernern Nachtheil, den die Herrschaft der Zeitverhältnisse über die Kunst dieser und ihrer Cultur dadurch wieder brachte, daß in ihnen eben die Ursache des abermaligen Emporkommens des Weltreichs der Italiener lag, und damit ein neuer schwerer Stein geworfen wurde auf den so eben zu Mozarts Zeiten aufgeblüheten edleren Geschmack? —

5.

Oder war diese endliche Folge, das Wiederaufblühen italienischer Oberherrschaft, und mit ihr in unmittelbarem Nachtrabe die allgemeine Verflachung des musikalischen Kunstgeschmacks, nicht etwa vorhanden? — Ich sage: ja, und komme damit — ich fühle es — auf eine der seltsamsten, merkwürdigsten Erscheinungen in der gesammten Geschichte moderner Musikentwickelung zu reden. Als Gesang noch zum einzigen oder doch vornehmsten Organ künstlerischer Entäußerung des musikalischen Genius diente, hatten von selbst gewissermaßen Umstände jeder Art Italien ein europäisches Scepter in die Hand gegeben. Die Objektivität der Darstellung sympathisirte mit der Leidenschaftlichkeit seiner Charaktère, und seine durch Klima und Erziehung geförderte reichere Produktivität an schönen Stimmen mit der Art und Ausschließlichkeit derselben. Als aus sich selbst aber die Musik zu schöpfen auch anfing, als im Gefühle ihrer Kraft einen mehr subjektiven Charakter sie annahm, und der reinen Instrumentalmusik einen gleichen Antheil auch einräumte an ihren Gestaltungen, da reichte die bloße Leidenschaft-

lichkeit der Charaktere eben so wenig mehr aus, als jene Produktionskraft ein Uebergewicht noch für sich hätte in Anspruch nehmen können, sondern fand ein heimathlicheres Eden die Kunst in der ungleich größeren Tiefe des deutschen Gemüths oder der französischen Fantasie. Von da an theilten Deutschland und Frankreich die Herrschaft mit ihm, und je mehr, deutlicher und klarer ihre Bestimmung, ihr Wesen verstanden wurde, desto einflußreicher geberdete sich nach allen Seiten hin vorzüglich auch deutsche Musik und deutsche Sitte in ihrer Behandlung. Die Geschichte hat in den unzweideutigsten Zeichen gelehrt, wie von dem Augenblicke an der Italienismus der Kunst immer siegreicher, entschiedener und bestimmter zurückgedrängt ward fast allein in seine Gauen, und als Gluck mit seinen Nachfolgern nun auch Seele und warmes Leben den zum Höchsten an die Operationen des denkenden Geistes bis dahin gefesselten Formen einzuhauchen verstand — wie alsdann dieser Sieg, errungen auch von einer übermächtigen Macht, nur desto vollständiger, ja so durchgreifend sich gestaltete, daß selbst die italienische Musik, ungeachtet ihres innigen Verwachsenseyns in nationaler Eigen-

thümlichkeit, sich kaum noch einem umgestaltenden Einflusse von daher zu erwehren vermochte. Wie hätte auch da können der Psyche ihr ewiges Recht noch vorenthalten bleiben, als innere und äußere Bildung den Völkern gestatteten, dies Recht in der Kunst nicht minder denn im Leben und in der Wissenschaft zu begreifen, zu verstehen und zu erfassen, und als ein allgemeiner Culturtrieb das große Lebensprincip auch mehr und mehr zu entrücken schon anfing dem blos sinnlichen Glauben, in welchem das Dogma der italienischen Musik vorzugsweise wurzelte!? — Und dennoch sollte diese, und im neunzehnten Jahrhunderte zwar, wo der Rhythmus der Zeiten doch jene Bildung unzweifelhaft auf einen bedeutend höheren Grad schon wieder gebracht haben mußte, zu einer allgemeineren Herrschaft sich abermals aufschwingen? — Die fast noch gegenwärtige That widerspricht nicht. Hatte dem erwähnten Einflusse sie insoweit sich vielleicht unterworfen oder geöffnet, daß auf den Trümmern ihres früheren Seyns sie ein ungleich schöneres Wesen noch für sich zu erbauen vermochte? — Die That will dessen nicht zeugen. Wunderbar! und wunderbarer noch, wenn das wenig innige

Verhältniß wir auch in Erwägung ziehen, in welchem die italienische Musik bei ihrem festeren Beharren in älterer Form und Sitte fortan zu dem modernen Elemente stand, das ausschließlich doch in aller Musik lebte, athmete und ordnete, das geistige Wahrheit will blos in schöner sinnlicher Form und keineswegs in dieser allein aufzugehen bestimmt ist, wie der italienische Genius, durch die That erwiesen, wähnt, und das, dem antiklassischen Principe, das vor Allem an das Wort in der Musik sich lehnt, also in dem Vocale auch seinen nächsten Wahlplatz hat, — diesem Principe entgegen vorzugsweise in der Instrumentalmusik seine Offenbarung sucht, welcher Musik, als eines besonderen Gegenstandes der Liebe und Zuneigung, der italienische Genius aber längst anderer, nämlich deutscher und französischer Pflege für immer sie überlassend, mehr und mehr sich begeben hatte. Auch nicht hier, in der Kunstrichtung selbst sonach, und weit weniger noch, denn dort in dem Verhältnisse der allgemeinen Volkscultur zu dem Standpunkte höherer, wahrhaftigerer Kunstbildung, liegt ein Anhaltspunkt für die Deutung der gleichwohl in der That bewiesenen Erscheinung! — Doch gesehen auch

haben wir, daß mit Eintritt in die gegenwärtige Periode, in das neunzehnte Jahrhundert, die Musik gewissermaßen aller Selbstständigkeit in Hinsicht auf belebende, leitende und fördernde Kraft sich begab, daß von dem Augenblicke an sie nicht so sehr mehr denn vordem und namentlich in der eben vergangenen Periode den Trieb zum ferneren Leben, die Schwingen der Erhebung aus sich selbst, aus dem eigenen Vollgefühle innerster Lebenskraft und innerster Lebenssehnsucht hervorholte und beim besten Willen auch nicht hervorzuholen vermochte; daß sie von dem Augenblicke an vielmehr in die Fesseln der Zeit und deren Verhältnisse sich wieder zu begeben hatte, und die Röhren, durch welche Nahrung und erhaltender, pflegender Balsam ihr zufließt, nur dort auch anzuschrauben; und das gesehen, dessen überzeugt, wirft auch das Bild der Zeit mit einem Male erhellende Strahlen auf jedes hier scheinbar, beim ersten Anblicke, vorhandene Dunkel. Hinweg gezogen einmal all' lebendigeres Interesse der Völker von unserer Kunst, und zugewandt dasselbe anderen, außer ihr liegenden Dingen, blieb für sie auch nichts mehr übrig, als blos von der Seite sich zu zeigen, wo ihr Erfassen die wenigste Anstrengung,

ein blos solches Zusammenraffen der Kräfte erfordert, welches eine zweite ungleich größere Thätigkeit noch zuläßt; erschöpft einmal an Geist und Leib in dem Antheile, den alle Welt zu nehmen nothgedrungen war an den gigantischen politischen und anderen außerkünstlerischen Gestaltungen der Zeit, konnten die künstlerischen keineswegs mehr berufen seyn, solche Anstrengung vielleicht noch zu vermehren, sondern müßten, pflichtgemäß fast, der bloßen Erholung, und was diese zu schaffen vermag, dem Reiz der Sinne und dem Spiel des Vergnügens wenn nicht ausschließlich, so doch einen ungleich größeren Raum gestatten, als der geistig tieferen Thätigkeit, dem eigentlichen Genusse der Seele; und einmal aufgeschwungen endlich zum Beherrscher jedes intellectuellen wie künstlerischen Verhältnisses konnte die im vollen Materialismus befangene Zeit nicht anders auch, denn dies ihr Gepräge zugleich jenen als charakteristisches Merkmal aufdrücken, — zu allem welchem nun aber sich hinzugeben die Kunst nicht etwa in ihrer bis dahin erlangten deutschfranzösischen Gesittung, sondern was zu bieten und zu dulden allein die sinnlich erstarkte italienische Musik vermochte. Die deut-

sche Musik, sammt ihrer französischen Milchschwester, — bereits zu groß waren sie bis zum Beginn des gegenwärtigen Jahrhunderts in der geistigen Verklärung geworden, als daß sie blos zu einem erholenden, unterhaltenden Spiel der Sinne hätten dienen können, das die in andern Anstrengungen schon erschöpfte Zeit nothwendig von ihren Gestaltungen forderte, und je lauter dann diese Nothwendigkeit ihnen gebot, entweder zu begeben sich der ehrbaren Größe, was der Adel ihres eigenen Gefühls aber nicht zuließ, oder zu öffnen den Markt einem andern, für die einmaligen Bedürfnisse befriedigender wirkenden Kram, desto eilfertiger und vorherrschender auch drängte die italienische Musik sich auf demselben vor, sofern sie eben das reichere Mittel dieser Befriedigung gewährte.

In Wahrheit — so groß ward, durch diese Verhältnisse der Zeit begünstigt, diese neue italienische Herrschaft und so allgemein verbreitet, daß, ungeachtet ihres nächsten Beharrens bei der Oper und überhaupt der Vocalmusik, selbst da noch ihr Arm bemerkt werden konnte, wo doch materiell sogar Deutschland und Frankreich fortan den Vorrang vor Italien noch behaupteten. Ich meine in der

Instumentalmusik. Ich habe Beethoven vorhin als denjenigen bezeichnet, welcher zuerst und vor Allen verstanden, die Forderungen der Zeit in der Kunst und speciell in der Instrumentalmusik durch Erzielung einer ungleich größeren Freiheit und Massenhaftigkeit zu verwirklichen, und ich fürchte nicht, von irgend einer Seite her in dieser Ansicht widerlegt zu werden; aber ich widerspreche derselben selbst auch keineswegs, wenn ich jetzt auf einmal sogar die Instrumentalmusik nicht von der neu gewonnenen Oberherrschaft der Italiener — wenigstens nicht gänzlich ausschließen zu dürfen meine. Allerdings war Beethoven, und wer den von ihm eingeschlagenen Weg zu verfolgen strebte, längere Zeit das einzige und höchste Idol, um welches das noch vorhandene öffentliche Musikleben sich drehete; indeß hatten kaum die Klänge der so äußerst reizend befundenen italienischen Oper die Grenzen ihrer Heimath nach Nord und Süd wieder durchbrochen, als, nicht allein sie selbst in Theatern und Opernhäusern, sondern Uebertragungen von ihnen auf Instrumente oder welches andere Organ auch hier wiederhallten im Zimmer, in den Salons wie in den Concertsälen.

Es bedarf der Mühe nicht mehr, den Grund davon hier noch einmal zu wiederholen; nur die Thatsache mag in Erinnerung gebracht werden, daß in Wahrheit von dem Augenblicke an selbst ein Beethoven und wer mit ihm war, so gewiß die Zeit sich in ihm verklärt hatte, nur das Eigenthum der Geweiheten lange Zeit noch blieb, und jedes weitere Bedürfniß, das Reich des Virtuosenthums, als in seinem Wesen den Tendenzen der italienischen Musik vollständig entsprechend, ausgenommen, fast (auf irgend eine Weise) einzig entlehnt wurde von den Italienern.

Deutschland — so unendlich groß in seiner Kraft! — sogar unser gutes Vaterland vermochte sich der Erniedrigung nicht zu entziehen, und bleibt auch ihm Entschuldigung genug in dem harten, unerbittlich strengen Willen des Geschicks, so möchte ich doch um des Grundes willen mindestens ein Paar Decennien laufender Periode aus seiner Kunstgeschichte streichen können, da, auf diesen Augenblick hinschauend, der spätern Nachwelt Stoff sogar bleibt, einer Charakterschwäche es zu beschuldigen, so ungerecht der Vorwurf um der Paar Dutzend Talente willen erschiene, die — allerdings! —

statt zu schweigen lieber, wenn sie den Strom nicht hemmen oder keinen lauteren Lebensruf in sein Brausen hinein thun konnten, sich hergeben mochten zu einer Nachahmung, welche, weil so schnurstracks der ganzen Natur zuwider, doch Nichts zu Tage förderte als bloße Carikatur, und welche der oberflächlichen Anschauung dann so leicht zum Anhaltspunkte dienen mußte, den deutschen Beruf zur Kunst bei Weitem dem der Italiener nachzusetzen. Namen zu nennen ist nicht hier der Ort; aber gewiß ist, daß nur Wenige es waren, denen Sinn und Charakter festzuhalten geboten an dem alten wohlerrungenen Eigenthume, und die in unerschütterlicher Treue gegen sich selbst, gegen Volk und gegen Kunst, deren Seyn und Wesen ihnen aufgegangen war in durchsichtigster Klarheit, sich keineswegs und auf keinerlei Weise berücken ließen von den Vortheilen des Augenblicks, und so, wenn meist auch duldend, ankämpften gewissermaßen gegen die Zeit, sich erhoben über dieselbe und warteten dort, bis das Schwungrad des Zeitensystems vom günstigeren Geschick den Stoß erhalten werde, der kräftig genug und geeignet seyn möchte, auch die allgemeine Bildung mit der bereits erlangten Ausbildung der

Kunst für sich in Einklang zu bringen. Die gute Kaiserstadt Wien sogar — um den öffentlichen Kunstinstituten auch Aufmerksamkeit zu schenken —, welche in früherer Periode so musterhaft und edel den übrigen großen Städten in Aufnahme einer völlig deutschen Oper vorangegangen war, wo in Händen eines Kaiserlichen Beschützers der Stolz der deutschen Kunst so lange geruht hatte, — selbst diese Stadt ließ mit ihren großen Opernhäusern sich von dem Sturme fallend berennen, und verschmähte es nicht, endlich sogar seine erste Bühne, die den Weiser abgab an dem Uhrwerke deutscher Dramatik, einem italienischen Impressar (Barbaja) in Pacht zu geben, und meinte dieser auch, um gelegentlichen Vortheils willen hie und da einem deutschen Talente entgegenkommen zu müssen, so war solch' Entgegenkommen doch schlechterdings nichts Anderes, als das letzte Mittel zur Verführung, woneben alle übrigen Anstalten durchaus in ein italienisches Gewand sich hüllten.

Frankreich — war es anders dort?! Der Glanz, womit Napoleons Herrschaft die Stadt Paris umgeben, und die seltenen Auszeichnungen an Lohn und Ehren, deren die

Künstler dort sich in der Regel zu erfreuen hatten, machten dieselbe zum Sammelplatze vieler ausgezeichneter Talente; allein welche eingebornen sich darunter befinden mochten, mußten sie ihre Studien, ihre Bildung nicht erwerben lediglich durch Italiener? mußten nicht diese allein ihnen zum Vorbild dienen? und waren, welche am Höchsten standen auf der Leiter des Ruhms und der Belohnung, es nicht Italiener? — Wenn wir uns die Namen ins Gedächtniß rufen, welche die Geschichte der französischen Musik aus gegenwärtiger Zeit vorzüglich aufzuzeichnen sich verpflichtet fühlt, und wenn wir uns von den Personalverhältnissen derselben insbesondere zu unterrichten suchen, so werden wir das Gesagte bestätigt finden. Soll es seyn, daß der Eine oder Andere darunter, daß selbst der eine oder andere Italiener sich aus der Knechtschaft allgemeiner Sitte hervorwand, und Zeichen tieferer Kunsteinsicht, reineren Kunstwillens und eines kräftigeren Genius von sich gab, — abgesehen davon, daß nur als seltene schöne Ausnahmen von der Regel sie erscheinen, hatten sie ihren Grund sicherlich meist nur in der Erinnerung an die Größe der eben vergangenen Vorzeit, welche

in Paris lebendiger noch lebte denn irgendwo, oder waren es Früchte kräftiger Inspiration, die auch die Pracht der Umgebung wohl zu verleihen vermag, oder zeichneten sie endlich und vornehmlich sich doch nur dadurch aus, was die Zeit als charakteristisch wollte, — kühne Freiheit und massige Kraft. Und Paris — — „Paris ist Frankreich!" ist ein alter, wahrer Spruch.

England, Dänemark, Schweden — — persönlich weniger getroffen vielleicht von jenen, alle anderen Bestrebnisse weit überragenden Erscheinungen der Zeit, mochte hie und da dort eine frischere Spur älteren deutschen Einflusses sich noch aufbehalten haben, ganz frei aber, ganz unangetastet von der jetzt auflebenden, italienischen Herrschaft blieben auch sie nicht, und vergleichen wir ihre Repertoires, so stellt sich zum mindesten ein weit öfterer Wechsel der deutschen mit den italienischen Werken, ein weit größerer Antheil der letzteren an den Vorstellungen heraus, als vordem, so wie Cammer und Concertsaal bei den fortdauernden Verbindungen, in welche der deutsche Musikalienhandel sich mit diesen Ländern seit länger schon gesetzt hatte, demselben Strome auch ausgesetzt

seyn mußten, der über diesen, welcher stets sich der Zeit zum Dienste zu ergeben pflegt, einen vielgestaltigen Italienismus neben nur wenigem beibehaltenem älteren Fond hinwegspülte. Holland insbesondere hatte alle musikalische Bedeutung verloren. Rußland — theilte es das Geschick des übrigen Nordens, so muß ihm gleichwohl nachgerühmt werden, daß die deutsche und französische Virtuosität zum mindesten bei ihm stets eine vorzugsweise Förderung dadurch fand, daß es dieselbe zu schätzen und zu belohnen niemals unterließ. Spanien, Portugal und der übrige Süden aber war ja früher schon der Milchsohn italienischer Zeugungskraft.

Vergessen wir über die Klage aber die Bewunderung auch nicht, die andern Sinnes Italien in Hinsicht auf solch' Erringen einer neuen allgemeinen Herrschaft in der musikalischen Welt unleugbar verdient. Wie günstig nämlich die mancherlei Zeitumstände auch darauf hin- und einwirken mochten, immer gehörte dazu noch ein Begreifen, ein Durchdringen der Zeit, und dies nicht etwa blos in der Richtung, in welcher die Zeit ihre Beziehungen zur Kunst äußert, sondern umgekehrt

auch in derjenigen, in welcher die Kunst wieder ihre Beziehungen hat zur Zeit, also gewissermaßen in einem gedoppelten, in einem gegenseitigen Umfassen derselben, was unbedingt eine vielfache, eine immerhin bewunderungswürdige Stärke des Geistes wie des Charakters voraussetzte. Der innere Geist der Zeit, ihre Stimmung mochte mit dem Charakter, den Tendenzen der italienischen Musik wohl in einem annähernden, harmonischen Verhältnisse sich befinden, indem was jene forderte vornehmlich von der Kunst, diese am vollständigsten zu bieten im Stande und bereit war; doch hat die Zeit selbst auch manche Veränderungen, Erweiterungen und Vermehrungen, besonders im Material der Kunst hervorgerufen, und lagen solche entfernter hie und da einer bis jetzt in Italien stereotyp gewordenen Gewohnheit, so konnte sie, aller inneren Sympathie mit dieser ungeachtet, gleichwohl um ihrer selbst willen sich deren keineswegs wieder entschlagen, machte vielmehr der italienischen Musik zu einer der ersten Bedingungen, diese Veränderungen &c. ebenfalls und dergestalt zwar in sich aufzunehmen und mit sich zu vereinbaren, daß ihr Geist, ihr Charakter selbst dadurch nicht gestört, nicht ver-

ändert werde. Andern Seits mußte durch die Verminderung allgemeiner Kunstpflege der Druck der Zeit nicht weniger hie und da einen Mangel, eine Beengung der Grenzen, vorzüglich in Betreff der technischen Fähigkeiten hervorrufen, der gleichwohl nicht im Einklang stand mit den Forderungen, die jene ihre Stimmung wieder an die Leistungen selbst zu machen sich berechtigt fühlte; und auch solchem Mangel also hatte Italien, wollte es herrschen in der Zeit, nothwendig und vollständig zugleich abzuhelfen. Noch ist nicht der Ort hier, specieller, als die allgemeine Andeutung zuläßt, in die Sache einzugehen, aber wem entginge auch blos bei solcher noch der Glaube an die eminente Energie, die dazu gehörte, der günstigsten Zeitumstände ungeachtet, über alle solche Hindernisse hinaus sich eine Herrschaft, wie bezeichnet, zu erwerben? — Mochte die Zeit ihren Weg vielleicht allein finden in das Herz der Kunst, und insbesondere zwar durch die italienische Musik, so mußte die Kunst doch wieder in aller ihrer Äußerlichkeit sich für solchen Eingang auch eignen, und dies zu verwirklichen, blieb bei obwaltenden Verhältnissen immer noch Aufgabe Italiens, nicht zu gedenken der Nothwendigkeit,

welche für den Charakter desjenigen, der zuerst Hand an solches Werk zu legen bestimmt war, aus dem Materialismus der Zeit noch erwuchs, durch die Kraft des Genius, welche jenes erforderte, nicht das Bewußtseyn seiner selbst und seines äußerlichsten Verhältnisses zur Welt zu überflügeln und so diesen, seinen Genius, in sich allein vielleicht verlieren zu lassen, was der Wahrheit der Ausgleichung zwischen Kunst und Zeit unbedingt hätte hinderlich werden müssen. Ueberzeugen wir uns noch mehr von alle Dem durch Betrachtung dessen, den Italien gewissermaßen als den Vorkämpfer bei seinem sonach heranbrechenden Siegeszuge über ziemlich ganz Europa voranschickte, und in welchem sich dem zu Folge alle die dazu erforderliche geistige und materielle Kraft gleichsam concentrirte. Dieser war Giacomo Rossini, jener Mann, der, 1792 zu Pesaro (einem kleinen Städtchen in der Romagna) geboren, in seiner Jugend mit seinen Eltern Musik machend und singend in Armuth umherzog, nachgehends aber die umfassendsten Studien machte, mit seinem Talente, einer unermüdlichen Thätigkeit und einem beispiellosen Glücke auch einen mächtigen Griff that in das Räderwerk des

Zeitenorganismus, deßhalb eben so lange der höchsten Bewunderung als der heftigsten Anfeindung ausgesetzt blieb, und jetzt, in diesem Augenblicke, ausruhend von der unsäglichen Arbeit des vollbrachten Werkes, und nachdem beide Welten fast im Geiste ihn gesehen und verehrt haben, in Bologna, wohin nach einem vieljährigen Aufenthalte in Paris er sich wieder gewendet, durch allerhand wohlthätige Stiftungen, zu denen ein wohlerworbenes unermeßliches Vermögen ihn in den Stand setzt, seine Lebensaufgabe glaubt vollenden zu müssen.

Es war im Jahr 1812, als Rossini mit der ersten von seinen im Ganzen nun die Zahl 26 erreichten Opern hervortrat, und im Jahre 1817 auch schon — kann man sagen — beherrschte seine Muse ziemlich alle Theater Italiens, Frankreichs, Englands, Deutschlands u. s. w. und von da herab das gesammte Leben und Treiben der Musik: ein Erfolg, der bis zur letzten seiner Arbeiten sich steigerte dann in einem Maaße, daß jetzt der Klang des Namens Rossini ein welterfüllender genannt werden muß, da nicht blos Europa es war, das jene aufnahm, sondern über den Ocean hinaus auch bis auf die andere Halbkugel dieselben

drangen. Das Meiste dazu trugen die Opern: „Tancredi“, „Barbiere de Seviglia“, „Otello“, „Cenerentola“, „la Gazza ladra“, „Armida“, „la Donna de lago“, „Semiramide“, „le siège de Corinthe“ (Umarbeitung der älteren Oper „Maometto“) und „le Conte Ory“ wohl bei. Lassen wir daher sie auch vornehmlichst den Anhaltspunkt für unsere folgende Betrachtung abgeben. In ihrem innersten Wesen angeschaut muß jede gerechte Kritik alles dramatische Element, allen höheren dramatischen Kunstwerth ihnen unbedingt absprechen, und wer da weiß, als welch' unerschöpfliche Quelle von Fehlern aller Art dieser eine große Mangel in jedem Augenblicke sich zeigt, vermag die Größe des Vorwurfs auch zu ermessen, die vom Standpunkte der Kunst aus ich unverholen Rossini's Leistungen hiermit mache. Dabei macht sich — um all' meinen Glauben auszusprechen — selbst in ihren grammatischen Theilen eine Leichtfertigkeit, Sorglosigkeit und Unaccuratesse bemerklich, daß selbst die mindeste Strenge nur kopfschüttelnd und mit bedauerlicher Miene über den Partituren zu weilen vermag. Und dennoch sollte, konnte und mochte ein solch' unermeßlicher Wirkungskreis sich um eben

diese Opern ausbreiten? Wäre die hohe Kunstbildung, die ernstere, tiefere Ansicht, welche die Welt vom Wesen, vom Wollen, Sollen und Vermögen unserer Kunst in letztvergangener Zeit gewonnen, ein kurzer, leerer Traum nur gewesen?! — Ein Räthsel könnte die Erscheinung uns bleiben, hätten wir nicht vorhin schon in den Verhältnissen der Zeit die vollste Lösung gefunden. Der unerschöpfliche Reichthum von lauter wohlklingenden Melodien, die, dem Ohre schmeichelnd, sogleich sich diesem, unwiderstehlich und unauslöschlich oft, einprägen und Jeden fast zum unmittelbaren Nachsingen reizen; die wunderbar große Mannigfaltigkeit reizender Verzierungen, womit dann jene Melodien insbesondere sich noch umgeben, unbekümmert um sonstige Wahrheit und Correktheit der Zeichnung; und die außerordentlich leichte Faßlichkeit, sonnenhelle Popularität endlich, worin alle diese Melodien, Verzierungen rc. sich der Wahrnehmung vorstellen, — alle diese und dergleichen Dinge, welche der italienischen Musik so eigenthümlich und welche Rossini in eben jenen Opern in einer so staunenswerthen Ueppigkeit und Kraft entfaltet, — alle diese Dinge waren es, welche allein der

in der Zeit zur Geltung gekommenen sinnlichen Leidenschaft der Völker auf Seiten der Kunst zu entsprechen, ja wo möglich eine noch höhere Belebung zu geben vermochten, und welche daher, da das moralische Zeitverhältniß auch jedwede der öffentlichen Gesellschaft angehörende Musik nöthigte gleichsam, keinen dahin zielenden Effekt ihrer Organe zu sparen, auch der Musik eine durchgreifende Herrschaft in jener Zeit erringen mußten, in welcher am meisten, jede andere Eigenschaft zurückdrängend, sie sich offenbarten.

Doch ist damit auch der Umstand, daß Rossini in Person — um das Gleichniß noch einmal zu gebrauchen — als der Vorkämpfer erschien bei dem Siegeszuge, den die italienische Musik jetziger Periode wieder über ziemlich ganz Europa begann, schon zur Genüge erklärt? — Keineswegs und so lange nicht, als im Allgemeinen wir zugestehen müssen, daß die bis dahin aufgezählten Eigenschaften der italienischen Musik überhaupt auch angehören und daß ein vielleicht höheres Maaß derselben auf Seiten Rossini's gleichwohl noch nicht im Stande gewesen wäre, diesen zu dem außerordentlichen Epochenmann zu erheben, als wel-

cher allen Zeichen zu Folge er doch offenbar erscheint. Sehen wir zurück. Ich meinte vorhin, die erneuerte Herrschaft des Italienismus habe nicht blos durch seine innere Sympathie mit der Zeitstimmung hervorgerufen werden können, sondern eine Vereinbarung seiner mit den hie und da der Zeit angehörigen besonderen äußeren Kunstgestaltungen auch erfordert, und — hier ist es, wo insbesondere Rossini's so höchst merkwürdige historische Bedeutung beginnt. Die Fortschritte, welche in Frankreich, Deutschland u. s. w. die Instrumentalmusik gemacht, waren ein Eigenthum der Zeit geworden, dessen dieselbe sich niemals mehr zu entäußern vermochte, und dessen Beibehaltung und Verwendung daher Bedingung blieb, mochte welche andere Gestalt sie sonst von der Kunst überhaupt auch fordern. Hätte Rossini Nichts gethan, als nur mit einer Reihe süßer, reizender Melodien seine Opern ausgestattet, im Uebrigen dieselben aber bestehen lassen in der einmal geltenden italienischen Manier, bei aller möglichen Größe und Schärfe des Reizes seiner Weisen wäre das Recht des Vortritts gleichwohl eben so sehr auf Seiten manches andern seiner Collegen auch gewesen; indessen indem er jene

Bedingung auch und im genügendsten Maaße zwar zu erfüllen verstand, indem er es war, der die deutschen und französischen Instrumental-Effekte, wenn zunächst auch nur in einer gewissen Massenhaftigkeit, in seinen Opern zugleich verwirklichte, der das fremde Süße im heimathlichen Gewande gewissermaßen den Völkern zu bieten wußte, war ihm vor Allen auch der Zutritt und die freundlichste Aufnahme bei diesen gestattet. Hundert und mehr Mal schon haben unsere Schriftsteller Rossini als denjenigen Tonsetzer bezeichnet, von dessen Opern in Italien wie in Frankreich eine völlige Revolution der Instrumentirung ausgegangen sey, aber nirgends noch finde ich, wenn die Thatsache auch erweislich feststeht, einen zulänglichen Grund dafür angegeben. Geschmachtet lange genug hatten die Völker unter der Strenge des Napoleonischen Schwertes, und erschöpft an Geist und Leib verlangten sie von allem Genusse, der zu der Zeit, als Rossini zuerst auftrat, ihnen geboten werden sollte, vor allen Dingen Erholung, heitere Stimmung des Gemüths und sinnliche Lebensermuthigung, um der Anstrengung willen, die vielleicht später wieder ihnen werden könnte: in der Musik bot ihnen alles dies Ros-

sini; und so ward, was er gab, denn vor Allem auch begierig und dankend empfangen. Mehr noch: eine so große Menge Sänger mit der neuen Verbreitung der italienischen Oper aus Italien wieder nach Frankreich, Deutschland und die übrigen Länder sich übersiedeln mochte, ihre Zahl reichte gleichwohl für das vorhandene Bedürfniß nicht aus, und den in diesen Ländern selbst gebildeten, einheimischen, ging im Durchschnitt diejenige umfassende musikalische und technische Bildung noch ab, vermöge welcher allein sie allen solchen Reichthum in der Verzierungskunst, wie jener und wie der von der Musik überhaupt geforderte sinnliche Reiz nothwendig bedingte, hätten entfalten können; der geringe Aufwand, den die drückenden Zeitverhältnisse in der künstlerischen Erziehung gestatteten, und der schnelle Uebergang, der zwischen den verschiedenen Lebensberufen in Folge jener nur zu häufig statt fand, mochte es zu einer so großen als nöthigen Aufmerksamkeit auf diesen Gegenstand nicht haben kommen lassen; sofort hilft Rossini auch diesem Mangel, der nach dem Bisherigen allein noch der Herrschaft der italienischen Oper (Musik) hätte hinderlich seyn können, so weit als für den Augenblick nur

immer möglich, dadurch ab, daß er alle zulässigen Verzierungen in seinen Partituren selbst vorschreibt und nur an deren pünktlichstes Einstudiren die in solcher Kunst ungeübten Sänger bindet, was, als dem Gebrauch und dem Vertrauen zur Sängerkunst zuwider, vorher keinem italienischen Componisten wohl jemals einfallen mochte, was jetzt aber um so nothwendiger und wirksamer für die italienische Kunst war, als es dieselbe den fremden Mitteln und Organen vollkommen zugänglich machte. Gewiß mit unwiderlegbarer Wahrheit sagen Wendt und Stendhal in ihren ausführlichen Biographien Rossini's: „Es ist nicht so lange her, daß man in Deutschland Rossini's Musik, welche das eigenthümliche italienische Gesangstalent vorzugsweise in Anspruch zu nehmen scheint, in dieser Hinsicht für unausführbar hielt, da sich selten ein Sänger eine so halsbrechende Kehl-Fertigkeit zutrauen mochte, um diese Arien, welche noch dazu die Fiorituren alle selbst genau vorzeichnen, in ihrem ganzen Umfange vorzutragen. Wie hat sich das indessen seit der Zeit, mit welcher Rossini's Opern immer verbreitetere Aufnahme auf den deutschen und übrigen, außeritalienischen, Theatern gefunden haben,

geändert! — Unsere jetzigen Gesangskünstler machen ihre fruchtbarsten Studien in diesen, vorzugsweise die Stimme begünstigenden Compositionen, welche durch die siegreiche Gewandtheit des Organs, die sie mittheilen, den an ihnen geübten Sänger fortan zu jeder Leistung in seinem Gebiete befähigen und berechtigen."

Aber so steht Rossini als ein Genius da, auf den die Schmähsucht, der Neid, die kalte Orthodoxie oder was immer für eine Leidenschaft niemals so unbedingt den Stein hätte werfen sollen, um ein Paar Leichtfertigkeiten, mit denen er der Schule Schwellen überhüpft, oder um ein wenig geringer Kümmerniß willen, die er hegte, den logisch-ästhetischen Faden zu zerreißen; steht da als ein Genius, der von der Zeit berufen war, in der Kunst sie zu verklären, und der, indem er ihr folgte, seine ganze und höchste Lebensaufgabe auch erfüllte; steht da als ein Künstler, der mit seiner Kunst die Geschichte seiner Tage überwältigte, beide erfaßte mit einer Alles durchdringenden Gewalt, und so sich selbst auf den Flügeln der Zeit auch erhob zu einer der kolossalsten Erscheinungen unserer Geschichte, die eine ganze Epoche derselben fast — und nicht blos macht

oder anfängt, sondern auch in sich abschließt. Und — — war dazu eine mindere Kraft vielleicht bedürftig, als im Dienste der Kunst sich zu erheben zu einem ihrer festesten Träger? — Es fällt mir nicht ein, der Kritik entgegen vom Standpunkt der Kunst aus die Richtung, welche Rossini in seiner Wirksamkeit genommen, etwa zu vertheidigen, aber meine Gedanken sind hier historische. Mag der Kritiker, wenn er Nichts hat, an was er sich hält, als das kritische Objekt, den Mann verdammen; der Historiker kann es nimmer und auch jener nicht, will er auch nur einmal auf die Geschichte jenes Objekts Rücksicht nehmen. Ich bin überzeugt, Rossini hätte welches Gebiet zu seinem Wahlplatz wählen mögen, er wäre ein großer Mann auf demselben geworden, hätte als Sieger in jeder Hinsicht es behauptet: ein solch' durchaus befähigtes Kunstgenie erscheint er, ein Genie, das, geboren kaum, auf das schon weit zurückblickte, was Andere mühsam erst erwerben; aber daß nicht er sich selbst der Kunst, vielmehr die Kunst ihm sich zum Opfer bringe, war sein Beruf. Nicht auch ermangelte das Genie der höchsten Intelligenz, und der befindet wahrlich sich in dem geringsten Irrthume nicht, der Ros-

sini des Naturalismus zu beschuldigen den Muth hätte, welcher ein offenbarer Widerspruch auch wäre mit der That, zu der ich nicht etwa den musikalisch tüchtigen „Tell" blos rechne, sondern die ich hier lediglich in dem finde, was Rossini vollbracht hat. Wer eine Kunst sich zu unterwerfen vermag, daß sie sclavisch ihm dient zu jedem Willen, der muß ihren geistigen Organismus auch durchdrungen haben bis auf den letzten Lebensnerv hin, und wer Rossini näher kennt, als blos nach seinen der Oeffentlichkeit vorliegenden Werken, hat sich von alle Diesem mehr als einmal zu überzeugen Gelegenheit gehabt. Indessen durfte bei ihm die Intelligenz zu keiner Gewissenssache gemacht werden, und ich komme damit auf die letzte Bedingung zu reden, welche die von der Zeit geforderte realisirte neue Herrschaft der italienischen Musik an ihren Vorkämpfer nothwendig stellte (siehe oben). Aller Intelligenz und Genialität ungeachtet lag von jeher doch ein gewisses Etwas in dem Manne, das niemals ihn bei der Kunst selbst irgend eine Befriedigung finden ließ, und war er seiner Kraft sich bewußt, so trat sofort auch eine innere Nöthigung daneben, von der Masse, wo möglich von Allem, was Ohren

hat, bewundert, vergöttert zu werden: ein Gefühl, so lebendig, daß nicht selten seine Befriedigung ihm einzig nur Aufgabe schien, in welchem bei solchem Streben nun aber der Materialismus der Zeit auch sein vollstes Genüge erhielt. Man könnte wohl sagen, daß die Natur Rossini mit keiner der Einbildungen ausgestattet hat, durch welche in der Regel die Künstler und namentlich die Tonsetzer sich auszeichnen, doch dafür hatte sie in eines Gedankens Fesseln ihn gelegt, der zu Allem ihn vermochte, — des Gedankens an Geld; freilich reell genug, um zum Schluß nun alle übrigen Räthsel über ihn auch noch zu lösen, und klar genug, um das Verhältniß zu erhellen, in welchem überhaupt Rossini und sein Wirken zu der Richtung der Zeit, wie ihrer Kunst, in gegenwärtigem Augenblicke stand: ein Verhältniß, das, weil es allein Gegenstand der historischen Forschung sein kann, dieser dann auch verbietet, bei dem Gedanken selber länger, als die Erklärung seiner innersten Nothwendigkeit forbert, stehen zu bleiben, und als er in der bisherigen Darstellung. auch seine hinlängliche Erklärung gefunden haben dürfte.

6.

Verlassen wir also Rossini und was um ihn war und ist; — doch — verlassen wir ihn, und — angekommen auch sind wir an der Schwelle des großen Jahrs 1830! — Ein heimliches Grauen und unheimlicher Schauer will uns nicht so raschen Schrittes hinübertreten lassen; — wir schauen vor- und rückwärts noch einmal; an Ereignissen aller Art unendlich reich sehen wir die eben vergangene Zeit dem Auge für immer entschwinden. Kaum drei volle Decennien umfassend, überwältigt ihr Inhalt manch' ganzes der früheren Jahrhunderte. Daß nur das Auge des Beschauers auch wohlgefälliger hätte auf ihrem Tableau weiden können! — Der Ereignisse so viele — waren wenige doch darunter, welche den aufrichtigen Kunstfreund mit sonderlicher Freude zu erfüllen vermochten! — In sich selbst zwar stark bleibend, hatte, nach Seiten ihrer öffentlichen Pflege, ihrer allgemeinen Cultur hin, unsere Kunst doch die Schwere eines eisernen Schicksals zu tragen, unter welcher sie zusammen sank zu einer entnervten Puppe, die, ausstaffirt wohl mit allem denkbaren bunten Zierrath, demungeachtet kaum das Wenige, was an dem sinnlichen Stoff für sich noch haftet,

in ihrem Dienste der Menschheit zu erreichen vermochte, und was ihre eigentlichste Bestimmung, beizutragen mit ganzer Kraft zur Veredlung dieser, betrifft, sich ergeben mußte der Hoffnung, die das Bewußtseyn innerster Lebens-Fähigkeit rege erhielt. Ein entlaubter Stamm stand unsere Kunst im Allgemeinen da, in dessen innerstem Marke wohl die schaffende Gewalt noch lebte, und der da strotzte auch in der Kraft seiner Aeste, aber der gleichwohl keine ächten Früchte zu tragen und keine andere Freude zu bereiten vermochte, als welche der äußere Sinn an dieser rohen Masse und an diesem leichten zarten Spiele leblosen Zweigwerks für sich schon findet. Daß ich den Vergleich gebrauchen darf und muß! aber sparsame Ausnahmen hindern es nicht. Feindliche Interessen hatten den Stamm umrankt, und mit der Schärfe ihres Gebisses den Schmuck, die Krone seines Laubwerks, das so schöne, reiche Früchte verhieß, zernagt. Daß die Zeit einen Inhalt erhalten mußte, der in der Macht seiner Offenbarung alles ächt künstlerische Leben zu überwältigen vermochte, — das und nichts Anderes war das Unglück für die fernere so herrlich begonnene Entwickelung unserer Musik. Nicht aus sich selbst mehr

konnte jetzt sie Kraft und Richtung dabei schöpfen, sondern mußte Norm und Weise allein von dorther nehmen, und der Zeitinhalt war groß, gewaltig, erhaben wohl, doch nicht schön; war kräftig in der Masse, welche die Sinne rührt, aber nicht kräftig im Geist, der die Seele erhebt, denn sein Boden war ja allein die Sinnlichkeit, sein Wesen nicht, wie das wahrhafter Kunst, von Ewigkeit her, sondern von der Leidenschaft äußerer Umstände geschaffen. Frankreich mit seiner Revolution vor dem Grabe des vorigen Säculums hatte ihn geboren! — dieses Frankreich — das uns denn auch jetzt forttreibt auf der Bahn neuer Schrecken, weil den Tag gleicher Ursachen wir verlebt! — Man wird sich wundern vielleicht, daß ich musikalische Gedanken abermals Halt machen lasse in ihrem Fluge vor einer Pariser Revolution, wie ich dort auch dieselben hier anknüpfte; aber diese neueste französische Revolution hat gleichwohl einen Stoß in alle Verhältnisse des Lebens, und also auch in unsere Kunst, die dem Leben so unmittelbar angehört, gebracht, den nur die zu leugnen vermögen, welche träumend gleichsam ihr eigenes Leben blos von einem Tage zum andern fortschleppen, unbewußt ihrer

selbst und der Erscheinungen in der Innen- und Außenwelt, und unvertraut mit den geheim und offen rastlos schaffenden, zeugenden und zerstörenden, vergehenden und sich wiedergebärenden Elementen, und der um so gewaltiger, energischer, furchtbarer wirken mußte, als er so bald sich erneuerte, als andere ungleich tiefere Leidenschaften denn vordem ihn führten, und als zu einem Augenblicke er geschah, wo das Leben selbst schon so weit jenen Leidenschaften sich Preis gegeben hatte. Ich sage dies Alles in speciellster Beziehung auf unsere Kunst. Wir haben gesehen, wie treu alle Gewalten, welche in den Stürmen der ersten französischen Revolution regierten, auch auf dem Gepräge der Musik von heute so oft sich ausdrückten; noch nicht verwischt ist dies Gepräge, als dieselben Gewalten auf denselben Körper wieder eindringen! ? — Zur Nothwendigkeit wird, daß das bereits Gefallene tiefer noch fällt, und daß das bereits Verunstaltete mehr noch sich verzerrt.

Größere Freiheiten, Ungebundenheiten und Willkühr in allen Bewegungen hatten jene Elemente auch in unserer Kunst erzeugt, ja auf den Grad sogar gebracht, von wo bis zur völ-

ligen Zügellosigkeit kaum noch ein Schritt ist: aufs Neue wirkt dasselbe Element, — muß nicht dieser Schritt geschehen? — Er muß, und geschieht. Eine freie, schöne Kunst ist unsere Musik, aber was frei in sich selbst ist, muß kein Hemmniß auch mehr kennen nach Außen: so definirt in erborgter Maxime sofort die verführte Leidenschaft, und nichts Heiliges mehr gilt ihr in den Formen künstlerischer Bildung, und kein Gesetz mehr will sie anerkennen, wäre von der Kunst selbst auch es geboren, wenn nicht erreicht wird durch seine Befolgung das letzte Ziel sinnlichen Genusses, das, weil sie selbst sinnlich ist, sie ausgesteckt hat als höchstes Prinzip. So in aller dichtenden und aller ausübenden Kunst. Die drei Juliustage von 1830 hatten gelehrt, daß nicht das Gesetz sich selber macht, sondern des Volkes Wille allein Gesetz seyn muß: was die Masse will, muß allein gut seyn auch in der Kunst — lautet der Schluß; die Masse aber will sinnliche Lust; zur Lust denn alle Mittel aufgeboten! — Das Unbekümmertseyn um Regel und Norm, das Mißverstehen von Freiheit und Gesetz, die Massenhaftigkeit der Materie, und alle anderen Zeichen des öffentlichen Kunstlebens voriger Periode

sehen wir auf einmal in möglichst erhöhtem Maaßstabe sich wiederholen. Hatte doch vorgeblicher Weise in Aubers „Stummen" die That auch bewiesen, daß auf solchem Wege allein nur erreicht werden könne der Töne Ziel, nämlich Wirkung auf das Volk. „Das Leben ist ein anderes geworden, neues, frischeres, freieres, so muß die Kunst auch eine andere werden," predigte vermessene Weisheit, welche die Unendlichkeit des Geistes nicht begreift, zu welchem Dogma aber auch sie sich nicht bekennen mag, weil ein Materielles zu erfassen leichter und bequemer ist, denn ein Geistiges.

Der Sturm, der demnach abermals im Westen Europa's ausbrach und verheerend und vernichtend über das Leben unserer Kunst herwehete, mußte um so furchtbarer und wirksamer aber auch werden, als zu Hütern an der finstern Höhle, wo die Schläuche des Aeolus zurückgehalten werden, sich Leute bestellt hatten, denen weder die Natur noch die Macht des Unheils bekannt gewesen zu seyn scheint, oder die Dinge sich vermaßen, welche einem Gott selbst unerreichbar. Ich meine vornehmlich die Kritik, wie sie gleich damals beschaffen, und die Tonangeber in der Kunst des Satzes.

Nicht fragte es sich in dem Augenblicke, wo die Schuld? nicht eitle Anklagen waren Bedürfniß der Zeit; helfen konnte weder die gewöhnliche Weisheit der Studirstube, noch die Gelahrtheit und Wortmacherei der Publicisten, sondern allein die That, die kräftigste, standhafte That. Aber während erstere zum Höchsten blos in Untersuchungen angegebener Weise sich erschöpfte, unterblieb diese ganz, oder hatte verderbliche Wege und Mittel sie erzeugt. Gewiß bin ich weit entfernt, dies als eine Anklage hier gelten lassen zu wollen, aber daß Giacomo Meyerbeer, unbestreitbar gegen seinen Willen und seine Absicht, nichts desto weniger auch für sich selbst bedeutenden Antheil an der schnellen Verwirklichung des neuen Einflusses der Zeitumstände auf die allgemeine Kunstgestaltung hat, läßt gleichwohl sich nicht leugnen. Es ist gewiß, daß Meyerbeer alles Unheil, alle Krankheit, woran die Cultur der Tonkunst darniederlag, eben sowohl in vollster Klarheit erschaute, als er die Zeit selbst mit ihrem Seyn und ihren Forderungen begriff. In dieser Hinsicht ließe sich eine gleiche historische Bedeutung ihm beilegen, denn Beethoven unbedingt gebührt. Gewiß auch ist, daß bei jedem Schritt,

den er that, der heiligste Wille ihn leitete, auf den Zinnen der Zeit die unveräußerlichen Rechte der Kunst selbst faktisch wieder herzustellen überall, wo sie nur getrübt seyn konnten; aber er vergaß oder übersah, die innere Heiligkeit dieser Rechte durch Sicherstellung der Grundsätze auch zu befestigen. Er bekämpfte die künstlerische Anarchie; aber mußte er eben deswegen auf einzelnen Punkten eines gewissen Despotismus der Kunstwissenschaft sich zu Schulden kommen lassen; der Erhaltung einer an sich schönen Idee, die ihn erfaßt hatte, die Sicherheit einer Menge altherkömmlicher und nicht unwahrer Dogmen aufopfern; mußte er den Aufstand von unten, im Einzelnen, Kleinen, erdrücken, so nahm dann die eilfertige, unberufene Nachahmung den Meineid von oben, im Großen, Ganzen, auch nicht schwer. Sein „Robert", das Kind, das mit der Revolution an einem Tage geboren, war die erste Oper, welche nach Auber's „Stummen" eine durchgreifende Wirkung erlebte: datiren wir nicht von da an alle Verzerrungen und Grimmassen, worin zu unserem Kummer das große Antlitz der Musik von heute so oft uns anschaut? denn zu begreifen des Meisters eigentliches Wol-

len war der Geist zu schwach, und zu unterscheiden die Wahrheit vom Irrthume — der Blick bereits zu sehr getrübt. Man hat auch Felix Mendelssohn-Bartholdy hier schon nennen wollen: ich mag es nicht, weil der „Effekt" ihm Princip ist, und doch solcher für sich noch nicht zur Basis der Geschichte werden kann.

Uebrigens ward man sich des im wilden Wirbelwinde eingeschlagenen Wegs doch auch bald bewußt, und war die Freude über errungene Erfolge groß genug, den Schreck des Gewissens über seine Verkehrtheit zu verbergen und stummer zu machen, so konnte es auch nicht lange mehr an einem Mittel, an einem Namen gebrechen, das Unrecht vor der öffentlichen Meinung wenigstens zu beschönigen. Zu einem eigenen System mußten Doctrin und That kunstgesetzlicher Emancipation sich erheben, dessen Anhänger und Bekenner dann, unbekümmert um die Sinnlosigkeit des Begriffs, die neuromantische Schule sich nannten. Es läßt sich denken, daß die Zahl derselben bald reichlich heranwuchs, und die Führer wußten sowohl die Schwächen der künstlerischen Jugend als die Aufwallungen anderer Neophyten im öffent-

lichen Leben auch trefflich genug dazu zu benutzen. Zudem stellte die Schule ja der Begeisterung, welche in sehnsüchtiger, aber ohnmächtiger Kraft nach Befriedigung rang, alle ihre Götzen hin. Den Einen ward geschmeichelt mit künstlerischer Hoffarth, den Andern mit anarchischer Freiheit, den Dritten mit mystischem Glauben, Allen aber mit dem handgreiflichen Dogma, daß in der Materie alle Herrlichkeit liege, nur der Kunst selbst und ihrer Cultur ward jede etwa noch übrige Kraft, Nahrung und Säfte verdorben und verfälscht. Besonders brachte es der Uebermuth der Virtuosen durch ein künstliches, alle Verhältnisse unterminirendes, alle Richtungen erschöpfendes, jede Wahrheit im Objekt wie in der subjektiven Darstellung ertödtendes, jeden bessern Geist empörendes, aber alle Leidenschaften entflammendes Trugsystem dahin, daß alle leicht berückbaren, weil noch junge, wenn auch sonst in sich noch so kräftige Talente dieser Schule zueilten, und dem wirklich edleren Principe in dem öffentlichen Kunstleben eine entscheidende Niederlage zu bereiten sich anstrebten.

Ihre erste Pflanzstätte schlug die Schule in Frankreich auf; dann aber drang sie auch

nach Deutschland, Italien u. s. w. Namen brauche ich nicht zu nennen; sie sind jedem Munde geläufig. Die innere Organisation der Schule ergiebt sich aus dem Bisherigen schon, und wie die Anforderungen, die demnach sie an ihre Glieder machte, leicht zu erfüllen, vollbrachte sich ihre Recrutirung auch schnell und von selbst. Aus dem Grunde das Heer von Virtuosen und andern musikalischen Künstlern, welche jetzt die Welt durchschwärmen. Außerdem konnte man, der eigenen Bildungslosigkeit ungeachtet noch listig und klug genug, auch zu andern besondern Hülfsmitteln wohl noch greifen. Man gründete eigene öffentliche Organe, welche der praktischen Operation zu Hülfe kommen sollten. Darin befehdete man den Geist der Zeit, aber man gestand gleichwohl ihm gewisse Rechte zu; man nahm eine öffentliche Meinung darin an, mißhandelte aber in Wahrheit dieselbe täglich; man erklärte offen, daß man den Despotismus einer Autorität nicht anerkenne, aber forderte ihn doch stündlich für sich; man sprach von gesetzlichen Freiheiten, gab ihnen aber weder Unterlage noch Richtung, und verhöhnte in der That mit jedem Schritte das Recht; war mit zu großer

Frechheit und Verwegenheit dies geschehen, und sah man die öffentliche Meinung daher sich davon abwenden, so ward die „Welt" für unmündig erklärt, den Geist ihrer Kunst zu begreifen, wenn durch Ungeist auch stündlich dem Volke eine Waffe in die Hand gegeben, den Egoismus zu bekämpfen.

Man berechne die Folgen und schäme sich nicht des Schreckens. Was in lauterster Reinheit vom Himmel den Menschen gegeben wurde, daß in glücklichem Augenblicke sie einen Führer wieder hätten dahin, unsere eben deshalb auch durch und durch romantische Kunst, wollte eine neue Romantik loslösen vom Himmel und der Erde Preis geben: man nenne mir den Werth, das Schöne, das alsdann noch daran haftet?! und bezeichne die Ehre mit dem rechten Namen, welche dem Künstler in solchem Sinne noch gebührt?! —

Indessen so furchtbar erschütternd der Schlag, der Stoß war, den demnach am Strande des Abgrunds, wohin frühere ähnliche Ereignisse sie bereits versetzt hatten, unsere Kunst abermals von Frankreich und seinen revolutionären Bewegungen her erhalten sollte, und um wie viel augenblicklich näher noch dem jähen

Schlunde gänzlicher Verfallenheit er sie führen sollte, so waren diesmal die Verhältnisse doch um so viel seit den letzten drei Decennien auch anders geworden, daß, der unberechenbaren Gewalt der Ursache ungeachtet, die Wirkung gleichwohl nimmermehr eine so durchgreifende und dauernde werden konnte, denn vordem, zu Zeiten bei Eintritt in das laufende Jahrhundert. Die Ereignisse von damals hatten Weisheit gelehrt. Auch Deutschland erlebte seine Emeuten, Hambacher-Feste u. s. w., auch Deutschland nahm in Wissenschaft und Kunst Theil an dem, was das revolutionäre Element in Frankreich und Italien erzeugt; doch, nicht wie in Frankreich, wo sowohl den künstlerischen Talenten als den Ideen von kirchlicher und politischer Freiheit, wenn sie nicht ganz servil sich schmiegten, der Krieg von oben herab angekündigt worden war, — nicht so hatten die deutschen Regierungen hingegen an die Gebildeten und ihre Leiter ein Recht auf Achtung und Schonung sich dadurch während der Zeit erworben, daß sie die Intelligenz, durch verbesserten und allgemein verbreiteten Unterricht, beförderten, keine Freiheit verkümmerten, Bürgerthum und talentvolle Männer ehrten,

die Nation als ein wenigstens in scientivischer Hinsicht zusammenhängendes Ganze betrachteten u. s. w.; und dieses um so weit verschiedene Verhältniß im politischen, moralischen und intellektuellen Leben gab sich nun bald auch in unserer besonderen Angelegenheit der Kunst wieder kund. Wenn bei andern Nationen die Massen sich verschlechterten, alte Erinnerungen an Stärke abnahmen, und die Leidenschaften eine niedrige Richtung erhielten, so war bei der deutschen Nation dies gerade im umgekehrten Sinne und jetzt zwar mehr als je vordem der Fall. Durch und durch philosophisch gebildet widerstand die Masse, nach dem ersten Schlafe, in den der Rausch des Augenblicks sie geworfen, dem Taumel des proselytisirenden Nachbars; nur Einzelne mochten um ihres persönlichen Interesses willen sich noch gefangen halten lassen von dessen Leidenschaften, in der Mehrzahl erwachte doch wieder ein besserer Geist, Reue und Wille zum Guten, dem, als solch unverhofften Widerstand sie fanden, dann nicht lange darnach auch viele fremde Kräfte und Gesinnungen sich anschlossen. Oder wäre anders zu deuten der laute Beifall, den deutsche

Musik aus ihrer besten Zeit und ihrem besten Herzen, wozu auch die Meyerbeer's gehört, neuerdings nicht allein in allen Gauen ihrer Heimath, sondern in Frankreich, England, selbst Italien und allen übrigen Ländern auch findet? — wäre anders zu deuten der Jubel, womit die Menge sogar den Leistungen vor dem Sturme süßlichen Italianismus' oder französischen Romanticismus' unverrückt erhaltener deutscher praktischer Meister zujauchzt? — Ich glaube nicht, und glaube es nicht, so gewiß ich weiß, daß auch Deutschland sich noch keineswegs ganz wieder erholt hat von dem Schlage, den in dem letzten Jahrzehent in Dingen der Kunst wie allen andern Dingen von Westen her es getroffen; so gewiß ich anderer Seits aber auch weiß, daß, soll der Schlamm einmal wieder hinweggeräumt werden, den die Stürme der Zeit vom Anfang des laufenden Jahrhunderts an über unsere Kunst hergespült haben, dazu jetzt der letzte höchste Augenblick gekommen ist, jetzt dies geschehen muß, wenn es nicht zu spät, der Schlamm selbst nicht zu tief und zu fest werden soll; und so gewiß ich weiß, daß, hat der Augenblick jener Räumung geschlagen, von Deutschland allein auch nur sie

vollbracht werden kann und wird. Diese Nation, der vielen verdorbenen Früchte ungeachtet, doch so reich noch an edlen Kräften, wie keine andere, herüberragend noch aus früheren Tagen oder neu geboren, — diese Nation, welche im Laufe eines Jahrhunderts einst England einen Händel, Frankreich einen Gluck, Italien einen Simon Mayr, Dänemark einen Schulz, Schweden einen Vogler und Naumann ꝛc. geben und für sich selbst doch noch einen Haydn und Mozart zurückbehalten konnte, — diese Nation wird auch heute ihre Sendung verstehen, den Wink der Zeit begreifen, und eine frische Aera des Ruhms sich brechen, die so unverkennbar und bereitwilligst die gesammte musikalische Welt dadurch ihr reicht, daß sie die Werke ihrer schönsten Zeit und Talente jetzt entgegennimmt und zur Begeisterung ihrer selbst sich ausstellt. Nur darf sie an alter verjährter Geistigung in Form und Wesen auch nicht kleben, muß frei seyn von heute im Gesetze, schön in der Ordnung, mannigfach und reich in der Einfachheit, wie für ihre Zeit die genannten Heroen es waren; und auf denn! wir können zu solch stolzer Freiheit gelangen,

dürfen durch Preisgebung an fremde Interessen nicht länger uns vernichten, müssen vollbringen, wozu zum dritten Male der Geist der Welten und der Kunst uns ruft. Italien, Frankreich — sie bitten, flehen seit einem Paar Jahren schon ihren dreißigjährigen Vasallen und Nachbeter um Freundschaft: höre die Stimme, du in Kunst und Wissenschaft, vor Allem aber in der heiligen Kunst der Töne gebildetste, freieste Nation! — Höre, erfülle den Ruf! — Du wirst es, und verklärt, neu geboren, gereinigt von allen Schlacken sinnlicher Verunstaltung, geheiligt wird dann erstehen durch deine Kraft dem Grabe die Kunst, die ein Erbtheil dir geworden, als schlechter Haushälter aber nicht wußtest zu schätzen, und die einst schon du entzogst dem Falle, von der Zeiten gewaltiger Verschwendung aber in jenes wieder gestürzt ward. Doch — ob nun hier unbeachtet oder nicht — muß die nächste Zukunft auch schon für die Wahrhaftigkeit oder für die Lüge meines Wortes zeugen, muß, — wie die Sachen stehen — bald sich offenbaren, ob die Gewässer selbst oder der Geist, der so lange in heiliger Verklärung über ihnen geschwebt, Meister werden, und ob, während Wissenschaft

und Industrie auf Adlerflügeln sich emporheben zum Reiche der Vollkommenheit, in unserer Musik etwa der furchtbare Fluch sich erfüllen soll oder nicht:

„Es sey! des Lajos ganzes Haus verderbe!“—

Allmächtiges, Wunderbares, Großes, Erhabenes schufen in der Musik goldenen Zeiten die Meister; reicher, größer, schöner, wirksamer sind seitdem geworden unsere Mittel, und nirgends so sehr als in Deutschland: laßt sie aufraffen uns aus dem verschlammten Boden, aus dem Gewässer dem Geiste, der sie erzeugt, sie wieder anheim geben, und — Allmächtigeres, Wunderbareres, Größeres, Erhabneres noch muß erstehen! — Nicht in sich, in ihren Dienern allein trägt die Kunst die Möglichkeit des Falls: wehe! wenn der Fluch sich erfüllt! — die Menschheit würde rächen den Verrath.

IV.

Betrachtungen.

I.

Der musikalische Kritiker

in ganzer moderner Figur.

Auch eine Anleitung zur modernen Kunstkritik.

Es war einmal ein Mann, der hieß Bruder Schwarz. Als frommer Mönch sollte er alles Unheil, Mißwachs und theure Zeit, Hagel und Ungewitter von der Welt wegbeten und ward doch zum wahren Cyklopen. Wider Wissen und Willen zwar erfand er das unvergleichliche Zerstörungsmittel des Schießpulvers, freute sich herzlich über den funkensprühenden Apothekermörser und opferte alle Muße, die er seiner Mette oder Vesper abzwacken konnte, mit Freuden auf, um in Gesellschaft der ganzen feisten Konfraternität seine eiserne Platzbüchse zu laden, und mit Schwamm oder Lunte zu ihrer aller-

seitigen großen Ergötzlichkeit loszubrennen; dachte auch wohl an Nichts weniger, als daß solch' eine drollige Erfindung ins ernsthafteste Weite gehn, tausend Menschen ernähren, Millionen Menschen umbringen, Bergwerke aushöhlen, Städte verwüsten, der ganzen Kriegskunst und mit ihr dem Schicksale der Welt eine neue Wendung geben, auch einen eignen Zweig der Handlung, so wie der Wissenschaft ausmachen, und den Parnaß sowohl als das Feldlager beschäftigen würde. Ebenso wenig dachte wohl der erste Nasenrümpfer, was er anzettelte, als er sich in seiner übelsten Verdauungslaune, den Zahnstocher in der einen, die Feder in der andern Faust, niedersetzte, das erste beste Buch vor sich nahm, eine Kritik darüber hinschrieb, und so zum Stifter der in unserm Zeitalter so berüchtigten Kunstrichtersekte, nebst eines ganz neuen und so wichtigen Gewerbszweiges wurde, daß es schon der Mühe verlohnt, einen Versuch darüber zu wagen.

Eh' ich damit anhebe, muß ich mich über Wort, oder vielmehr über Sache und Person der Kunstrichterei näher erklären. Es giebt Feuerwerker und Feuerwerker, Krieger und Krieger, Kritiker und Kritiker. Unter den ersten

beiden Gattungen mögen sich wohl einige finden, die eben so viel Menschenliebe, Großmuth und Wissenschaft besitzen, als es unter den letztern einige geben mag, die wohl in ihrem Leben nicht anders als mit Behutsamkeit, Einsicht und Mäßigung tadeln. Mit allen diesen ehrlichen Leutchen habe ich vorjetzt Nichts zu thun. Mein Kunstrichter, sonst auch Kritikaster genannt, ist weder mehr noch weniger als ein Kritikaster: und meine Leser müßten schlechterdings mit der ganzen Zoologie des Parnasses unbekannt seyn, wenn sie nicht sogleich anschauend übersähen, welche Gattung Geschöpfe ich vor mich zu nehmen Willens bin. So bald ich das Wort Kater nenne, versteht mich Jedermann, und Kater ist Kater, ohne daß ich erst seine kunstmäßige Geschlechtstafel, die Anzahl seiner Klauen und Zähne, die Länge seiner Gedärme, die Zolle seines Schwanzes, mit Daubentonischer Gewissenhaftigkeit anzugeben brauche. Aber zu wissen, was ein ächter, tüchtiger mäusefangender Diebskater sei, das verlohnt eher der Mühe; und so muß die genaue Naturbeschaffenheit eines solchen Thieres immer zur instruktiven sowohl als zur amüsanten Lektüre gehören.

Ob ich durchgängig damit Dank verdienen werde, das steht auf dem andern Blatte. Es ist mir aber auch nicht darum! Ich meine nur, daß Männer des rechten Schlags, zum größten Theile bis jetzt sich mit dem Handwerke des Kritisirens nicht befaßten, und, da kein Meister vom Himmel fällt, also die Sache noch nicht verstehen; und da Manche gleichwohl versprochenermaßen sich jetzt mit einem Male auch diesem Metier hingeben wollen und sollen, so fürchte ich, möchten sie sich Anfangs zu viele lächerliche Blößen geben, kurz zu ungebärdig gehaben, daß ihr ganzer tragikomischer Zweck hinweg, oder doch, pump! auf sie selber zurückfiele. Daß dieses dann nicht geschehe, entschloß ich mich, als erfahrner Mann in der Sache, Ihnen und den Ihrigen hier einen kleinen Leitfaden per tot discrimina rerum, d. h. wie der Mann von der Kunstkritik seyn muß, zu geben. Daß er aus lauter praktischen Regeln besteht, die ich aus dem Leben, wie es ist, schöpfte, sehen Sie auf den ersten Blick, aber das ahnen Sie wohl nicht sogleich, daß mir die beweislichen Belege aus allerhand Journalen alter wie neuer Zeit und allgemeiner wie besonderer Art so ganz ungesucht zufielen, und daß ich aus eben dem Grunde

ein desto grösseres Recht auf die Infallibilität meiner Ansichten zu haben glaube, da das Leben und die Erfahrung doch nun einmal die Schule aller Weisheit sind, wie die gelehrten Philosophen sagen. Also wie ich sage, und hiernách beschreibe, müssen Sie und die Ihrigen als Kritiker seyn, sonst verstehen Sie die Sache nicht, und werden Nichts fruchten, denn so hat diese sich seit lange als richtig bewährt.

Es würde keine unnütze Untersuchung seyn, Ihr Kunstrichterreibeflissene! wenn man, wie Tristram Schandy seines Orts, so genau als möglich Zeit, Gelegenheit und Stelle, wann, wie und wo ein ächter kritischer Homunkulus am besten auf den Stapel gebracht werden kann, zu erforschen sich die Mühe gäbe, damit Ihr theils das allererste Datum Eures Berufs genauer zu bestimmen, theils auch zum Behufe Eurer eigenen werthen Nachkommenschaft davon Gebrauch zu machen vermöchtet. Allein, da die Sache von allen Seiten mit den größten Schwierigkeiten umgeben zu seyn scheint, wenigstens doch einen stärkern Heft, als ich vorjetzt daran zu wagen Willens habe, erfordern dürfte, so überlasse ich billig den künftigen Linnéen, Büffons, Martini und Schrebern, unter den Säug-

thieren den Homo kritikus eben sowohl, als den Homo nokturnus und Troglodytes aufzustellen, und begnüge mich, hier blos die allgemeine Bemerkung vorauszusetzen, daß jeder musikalische Kunstrichter, nicht etwa wie der preußische Bosniake oder der Maskeradenmohr, nachgeahmt, sondern ein geborner Bosniake, Mohr und Kunstrichter seyn müsse. Wie viel dieser Vorzug, zu seinem Stande geboren zu seyn, bei Dichtern und Mädchen, Holzschlägern und Pädagogen, und bei allerlei Menschenkind vermöge, ist bekannt, also auch bei Euch. Ich meine damit nicht etwa einen ausgezeichneten Kopf und Geist wie ihn die Natur, wenn sie eben Lust hat gütig zu seyn, manchmal gleich im ersten Keime unauflöslich mit einander verbindet. Das giebt sich wohl! und wenn Lavater Recht hat, daß der Geist, gleich einer elastischen Kraft, den Kopf ausdrängt und hinausformt, so fasset Muth: Euer Geist wird schon mit dem Kopfe fertig werden. Ueberhaupt zwar hat der Geist bei Eurem Gewerbe sonst weit weniger zu thun, als das Fleisch; wie alle Welt weiß. Gewisse körperliche Eigenschaften sind dagegen dem ächten Kritiker unentbehrlicher. Habt also einen festen Leib, tüchtigen Herkuleshals, simsonische Kinn-

backen, breite Brust und Schultern, starke Nerven und Mäuslein, vorzüglich aber ein Paar Fäuste, so groß Ihr sie kriegen könnt, oder habt gar keinen Leib und sehet aus, als ob ihr purer Geist wäret, ich meine nicht Wein- oder Kirschengeist. Der Nutzen einer solchen Figur wird eben so sicher als wichtig seyn. Unsere Schriftsteller und Componisten, meist ein leichtsinniges verwegenes Völklein, richten sich immer genau darnach, welchen Mann sie vor sich sehen, und so könnte Euch das Schicksal der Spieler und Spaßmacher treffen, die, wenn sie es nicht am Leibe haben, nicht immer vor gewissen thätlichen Gegenvorstellungen sicher sind. Darum sehet zu, daß man von Euch sagen möge, was Kandide vom Maitre des Plaisirs des Schahs in Persien rühmt, er sei einer der robustesten Herren am ganzen Hofe gewesen.

Mit dem Keim aller dieser Talente hinlänglich versorgt, müsse der junge Kritiker auch einer Erziehung genießen, die denselben gehörig zu nähren und zu entwickeln geschickt ist. Nur nicht zu sorgfältig oder zu zärtlich. Die feuervolle Nessel würde in dem nämlichen Treibhause verdorren, wo die Rose, die Tulpe, die Hiazinthe, oder die Kirsche, die Aprikose, die

Melone zur frühen Reife genöthigt wird. Vielmehr muß er der ganzen ursprünglichen Natur-Freiheit genießen: er schneeballe sich nach Herzenslust, er laufe in Regen und Pfützen herum, er raufe schwächere Köpfe bei den Haaren; sei ein Zänker, Balger und Streichspieler: Alles zeitige Folgen des nachmals glühenden Eisens, das Niemand, ohne die Finger daran sitzen zu lassen, anrühren darf. Eben dieser Uebungen halber, und damit er, was doch jedem Kunstrichter endlich unentbehrlich seyn will, im lesen und schreiben der Notenzeichen nicht unerfahren bleibe, ist es nothwendig, den jungen Attila in eine unserer gewöhnlichen musikalischen Schulen zu thun, wo er sich gar bald nach dem Typus der stolzen Prisciane, die ihn mit Backel und Ruthe beherrschen, einen eigenen Charakter bilden wird. Es findet sich auch nicht selten gute Gelegenheit für ihn, als ein angehender Inamorato im Umgange mit göttlichen Jungmägden und himmlischen Haustöchtern, hinter nächtlichen Thüren und Gassenecken, so viel Aufschluß für Witz und Herz zu erlangen, als er bedarf. Ist er nun binnen gehöriger Frist zum Gesellen der Gelahrtheit gesprochen, d. h. kann er so ein bischen Clavier klimpern, auch wohl eine Arie

dudeln und auf der Guitarre ein Paar Accordchen anschlagen, so trete er mit Stab und Tasche seine Wanderschaft nach einer der deutschen hohen Schulen an, die, wie ehedem die ungarischen Gränzfestungen wider den Türken, im ganzen werthen Vaterlande als tüchtige Brillen zum Trotz der Barbarei angelegt sind. — Ich habe dort des Lesens und Schreibens, Clavierspielens 2c. gedacht, dabei bleibts natürlich: auf Universitäten ist hochnothwendig, daß unser Jüngling — fechten lerne. Meines Bedünkens würde in jeder Rücksicht diejenige alma mater am vorzüglichsten seyn, wo nach altakademischem Herkommen früh der Fechtboden und die Reitbahn nebst einem oder dem andern Hörsaale besucht, Nachmittags aber geschwärmt, und gegen Abends gerauft und ein Ständchen gebracht wird. Allein man sagt, es gäbe in unsern Zeiten keine dergleichen lebhafte Musensitze mehr; und also muß es unser Jüngling freilich nehmen wie ers findet; hat aber keine Noth! an manchem Orte hat die Galanterie das andere Unkraut überwachsen, und die Mädchen sind Musen, so gut wie die Musen Mädchen sind. Da sich nun unsere heutige witzige musikalische Welt zwischen dem sentimentalischen Platonismus und dem

Antiplatonismus, wie auf zweien Axen, bewegt, so kann es einem angehenden Kritiker nicht anders als blos behagen, wenn er Gelegenheit mitnimmt, den einen oder den andern Pol, oder auch wohl alle beide kennen zu lernen, um den Tönemännern und Empfindlern ein wenig hinter ihre Schliche zu kommen. — Ueberhaupt ist die Vorschrift seiner Studien bald gemacht und bald befolgt. So nahrhafte Speisen sein Leib gebrauchen muß, so leichte Nahrung bedarf es für seinen Geist. Was nützt es den Schneider, wenn er seinen Stoff zu hunderterlei Modestreifen und Fetzen verfitzelt, daß er zugleich den ganzen Mechanismus der Zeugweberei verstehe? Was hilft es dem Kritiker zu seinem Gewerbe, daß er die Tiefen der Kunstwissenschaft erforsche? Die gewöhnlichen gelehrten Stiergefechte ausgenommen, die seinem Geiste allerdings die rechte Richtung geben können, braucht er sonst eben nicht bei der nächtlichen Lampe einen Körper siech zu studiren, dessen Festigkeit er als künftiger Kunstrichtereimeister schon nothwendiger brauchen wird. Aber, die schönen Wissenschaften, wie wirs damit treiben, haben das Gute, daß sie den Körper in Friede lassen und den Geist nicht beschweren, und so lerne er denn begreifen, was

Aesthetik und Dichtkunst sei, das heißt, was gut schmeckt oder kein Mensch versteht. Die blühenden künstlerischen Gesellschaften, womit mancher dieser Orte vorzüglich pranget, werden ihm die schönste Gelegenheit verschaffen, und — Gelegenheit macht ja Diebe! Hier suche er Tonstücke und Componisten kennen zu lernen, wenn welche da sind, suche selbst die ersten Funken seines Glanzes von sich zu geben, und binde endlich, satt aller dieser blühenden Weisheit, seinen Ränzel zu. Drei knapp gemessene Jahre sind hinlänglich, um so viel Welt und Wissenschaft zu erlangen, als er gerade bedarf. Hat er am Ende noch so viel erspart, daß er sich den Treffenhut der Doktorschaft oder das bescheidene Magisterbaret oder sonst dergleichen erkaufen kann, so ist die Geschichte bis auf die Schlußvignette vollendet. Doch ists auch eben nicht unumgänglich.

Bei seiner Zuhausekunft (wo er nicht schon als ein hoffnungsvoller Jüngling auf Universitäten Hand ans Werk gelegt, und bei irgend einer kritischen Werkstatt als Geselle gestanden hat, wie etwa in Leipzig) strebe er nun ernstlich, vor den Augen des Publikums und seiner Mitbürger zu erscheinen. Dies ist die Zeit, wo

Miene und Geberde, Tragung des Körpers, kurz, wo die ganze Außenseite sich gebildet haben muß, damit man schon aus der Klaue Wolf oder Löwen erkenne. Zwar auch das Theater macht schon unter Doktern und Doktern einen Unterschied. Es kömmt vieles auf den Platz an. Ein junger Kunstrichter, den das Schicksal in den ersten besten Winkel Deutschlands schleudert, wo er, wie der Hund an der Hinterthüre des Bauerhofes, nur den herumschweifenden Bettelkindern der Literatur in die Beine zu fahren braucht, dieser gebärde sich allenfalls, wie er will und wie er kann. Es bekömmt ihn Niemand sonderlich zu seh'n, und so ist mit seinem Anstande wenig gewonnen und wenig verloren. Aber an Meßplätzen, in großen Städten, wo Merkur seine gelehrten Waarenballen auskramt und die artigen Tyrolerinnen, die Musen Gasse vor Gasse hausiren gehn: dort hat ein Kritikus schon mehr Sorgfalt aufs Aeußerliche zu wenden.

Hier ist der Kern der ganzen Sache. Kleid, Zuschnitt und Farbe sind ziemlich willkürlich. Doch rathe ich, die letztern nicht zu hell, nicht zu fröhlich! Ungeachtet schon die schwarzen rübsinnigen Halsschnürer in Diensten des Groß-

Sultans sich unschädlich in die blühendsten Farben kleiden.

Man hat zur Ehre des menschlichen Geschlechts herausgebracht, daß Jedermann, in einem oder dem andern Zuge, diesem oder jenem Thiere ähnlich sei. Die Sache mag wohl auf Gründen beruhen. — Wenn also der Empfindler dem Affen, der Kirchhofselegist dem Uhu, der neue Barde dem Bären ähnelt; so gehe Du in schiefer Richtung wie der Wolf, beuge Deine Finger ein wie die Katze, mache ein grämlich Gesicht wie der Kauz, stoß um Dich wie der Büffel, und haue gleich dem Eber im Weinberge. Bei solchem Anstande kann es nicht fehlen, daß Dir nicht alles, was am Parnaß kreucht und fleugt, aus dem Wege gehen, ja sogar der augenbraunige contrapunktische Schulmonarch Dir seine Heerde aus dem Fenster zeigen und rufen sollte: hic est! unch tu Romane caveto! — Nur mit den Frauen verdirb es nicht! — Dem zu Folge wird denn gar bald der innere Kunstrichter mit dem äußerlichen, und der Geist mit dem Anstande, sowie der Bärfang mit seinem Bewohner, übereinstimmend seyn. Die muthige Rauffsucht des Knabenalters, die edle Disputirkunst der Jünglings-

jahre werden auch dem Geiste ihren Einfluß mitgetheilt, und ihm die gehörige Richtung gegeben haben, so wie der fleißige Umgang mit Schönen dem Leibe eine gewisse Geschmeidigkeit, und nervöse Gereiztheit. Ich sage also nur noch, Ihr Kunstrichtereibeflissene, sorget dafür, daß Euer Geist störrisch, kollerich, bitter, sauer, wo möglich ein wenig korosiv werde. Wollte man die Allegorie noch weiter treiben, so könnte man hinzusetzen, daß er auch brennend und leuchtend, wie Phosphorus, sein müsse. Ein rechter phosphorirter Kunstrichter ist seines glorreichen Brennesselkranzes immer am sichersten. Ihr versteht mich schon!

Ansehn, Vermögen, Amt? — Gut, wenn es ist! sonst hats hier eben nicht viel auf sich. Der arme Teufel kommt in diesem Fache fast so gut fort, als der dumme. Moralische Tugenden, Christenliebe, Billigkeit, Bescheidenheit, Artigkeit? — Wer fordert solches von solchen Herzen? Das wäre gerade so viel nütz, als dem Husaren, wenn er kein Blut sehn könnte!

Damit ich aber mir selbst die Mühe des fernern Details, so wie Ihnen die Mühe des Vergleichens erleichtere, wohl wissend, daß viel Mühe euer aller Sache nicht ist; so will ich

lieber mit Eins den großen Spiegel darstellen, worin ihr auf einmal Euern ganzen Zweck, folglich Absichten und Mittel gar leicht übersehen und finden könnt. Höret wohl zu! Euer Zweck ist tragikomisch, ist Schrecken und Belustigung. — Du wirst doch wohl vom Popanz, vom Pupu, vom Ruprecht und Rübczahl gehört haben? Das ist's ganz! Andere Grübler wollen hier zwar mancherlei Nebenbegriffe einschieben; allein, halte Dich fest an die reine Lehre, und suche zu belustigen; indem Du schreckest: so hast Du den wahren Zirkelstich Deiner Peripherie gefunden.

Nunmehr lege kühnlich Hand ans Werk. Freilich wird, wie überall, also auch hier, aller Anfang schwer seyn. Freilich wirst Du Mühe haben, Dich bemerkbar oder gefürchtet zu machen. Aber getrost! Der roheste Seemann, der vielleicht Jahre lang im Matrosensolde dienen mußte, schwingt sich doch wohl auf ein eigenes Kaperschiffchen. Durch Hartnäckigkeit und Aushalten gelingt es Dir doch wohl endlich, eine eigene Meisterei zu haben, wo Du nur im Ganzen anzuordnen brauchst.

Man begreift leicht, welche ungeheure Arbeit es seyn würde, wenn man alle Hand- und

Kunstgriffe, alle Situationen und Kautelen, alle Vorfälle und Unfälle der edlen Kunstrichterei systematisch abhandeln wollte. Ich müßte dazu wenigstens ein eben so richtig gezähltes Vierteljahr als Oberon im Merkur haben. Da ich aber keiner der ordentlichen Arbeiter des deutschen Musen-Vereins bin, so muß ich mich blos dahin einschränken, einige einzelne zerstreute Bemerkungen meiner Abhandlung statt der Korollarien anzuhängen. Also:

Wenn Du gerade aufgeräumt, mit Dir, oder, was noch ärger, mit der Welt zufrieden bist; oder wenn Du was Gutes gethan, Verlobung gehalten, Kindtaufen gegeben, Deine Bouteille getrunken hast, dann mache Dich bei Leibe nicht über ein Buch oder eine Composition her. Der satte Wolf will nicht ans Zerreißen. Warte bis Du verdrießlich wirst, wenn deine Frau Dich kunstrichtert, oder der zukünftige Schwiegervater Dich ein wenig ermahnt, wenn Dein Schuldner (so Du dergleichen hast) bankerutt, oder Deine Gläubiger (wie wohl nicht fehlen mag) ungeduldig geworden. Kannst Du noch ein wenig Podagra oder Gicht kriegen, so ists desto erwünschter. Es wird Dir immer

für Lust oder Beruf zum Handwerke gerechnet werden.

Doch Lust und Zeit sind wie die Spröden. Sie fliehn am ersten, wenn man am liebsten küssen möchte. Die Klauberei der Prüfung findet vielleicht noch seltener statt. Nimm also die Sachen lieber nach der Hand. Zum Beispiel, so und so viel Pagina, dieses oder jenes Format, diese oder eine andere Druckart — macht schon ein mittelmäßiges oder schlechtes Werk. Besonders ist dieser Maaßstab in den kleinen kurzen Recensionen, oder sogenannten Maulschellen, gut zu gebrauchen, die mancher Kritikus so gern und so ganz ohne Mühe austheilt, wenn er, wie ein unumschränkter Hausvater, nach einem übelgerathenen Mittagsschläfchen herumschleicht, und den ersten den besten seiner Hausgenossen hinters Ohr schlägt, ohne erst ein Warum angeben zu dürfen. — Manchmal magst Du Dich auch nach dem Namen des Verfassers richten. Warst Du ihm gram, nun so versteht sichs, daß sein Werk nichts taugt. Hast Du aber schon einmal Deine schwarze Kugel wider Einen eingesetzt, dann wirds gar eine Ehrensache, und Du kannst Deine Stimme nicht wieder zurücknehmen. Gesetzt auch, der

Skribler hätte sich gebessert: was mehr? Du bist nicht der liebe Gott, um Dich damit zu beruhigen! — Gesetzt auch, daß Dir das allgemeine Gefühl des Publikums widerspräche: was mehr? Du bist nicht der Thürhüter zur Unsterblichkeit. Laß kommen, was kommt; laß gehen, was geht! Genug wenn Dein Hauptzweck, das Dulcamarum Deiner Profession, Schrecken nämlich und Belustigung, erfüllt wird. Dann bist Du gut bestanden, je nachdem Du geschrien hast.

Es ist landkundig, welch' Unwesen unsere Arrangeurs und dgl. Leute mit dem lieben Gute der Ausländer treiben. Eure Gilde, so wie auch das ganze Publikum, ist darüber einig, daß sie meistentheils vorsetzliche Sünder sind. In diesem Sprengel übt also der kritische Blutbann seine unwidersprechliche Befugniß aus. Mit dergl. Leuten ist denn nicht viel Federlesens zu machen. Alle Welt weiß, daß die meisten schlecht sind: ei nun, so sind sie's lieber alle mit einander! Es träte denn etwa einmal ein Mann, mit dem ihr schon ein Fäßchen Salz verspeisetet, in die Reihe; bei diesem macht sich die Ausnahme von selbst, und magst Du schon ein wenig Gewehr präsentiren.

Fast ein gleiches Unwesen treiben die Legionen der Nachahmer. Ich weiß nicht, wie ich die ganze Klasse anders nennen soll. Wer kennt sie nicht, diese Heuschreckenschwärme, die, als sie den Hain und die Felder der Nachtigall und Lerche gewahr wurden, sogleich zufielen, und alles so vergeiferten und aussaugten, daß weder Lerche noch Nachtigall wieder hineinverlangten! Könntest Du wohl eine bessere Gelegenheit finden, als in Vertilgung dieser Insekten nützlich zu seyn? Also nur ohne Schonen hinan, und sollte Wurzel und Stamm darüber zu Grunde gehen! Dadurch gewinnst Du auch einen besondern Vortheil: ohne viel Mühe kannst Du einen Componisten sogleich darniederdonnern, wenn Du sagst, er sei ein Nachahmer. Berge und Hügel des Publikums donnern's nach. Es ist wahr, manchmal kann der Fall kommen, daß zwei oder drei Köpfe zu gleicher Zeit auf einerlei Gedanken gerathen; manchmal kann der Spätere wohl mehr werth seyn, als der Erste; allein, das sind weiter nichts als Ausnahmen, die einen regelrechten Kunstrichter nicht irren müssen. Was thuts, daß Haslinger, Hofmeister, Peters, Simrock, Richault, Artaria, Cramer u. A. besser und Besseres bisweilen drucken als Härtel,

Schlesinger, Schott, oder Andere? — gar Nichts; daß Vespuz mehr an Amerika entdeckte als Columbus: sie sind gleichwohl die Zweiten, folglich was bei ihnen ist — lange nicht die Ersten.

Cuculus Cuculum laudat! verdolmetscht: die Kunstrichter haben gegen einander ein geschenktes Handwerk. Nimm Dich also wohl in Acht, deinesgleichen zu verunglimpfen; es könnte eine Sache von höchst übler Folge werden. Freilich geschieht es manchmal: aber manchmal geschieht auch viel Albernes.

Die meisten Handwerker hatten sonst keinen üblen Gebrauch: so bald ein neuer Geselle losgesprochen ward, mußten sie ihn hänseln, hieß es; das ist, ihn placken und quälen, und ihm so zu verstehen geben, daß zum Laufen nicht helfe schnell seyn. Manche hohe Schulen hatten diese löbliche Sitte unter dem Namen des Fuchsprellens angenommen. Nun ist es zwar an dem, daß wiederholte Gesetze dieses Altherkommen abstellten: allein bei Eurer Gilde blüht es noch in vollem Flore. Kein Reichsgutachten, kein Mandat hat Euch hier Schranken gesetzt; Euch allein ists noch erlaubt, alle neue Gesellen der Componir- und Schriftstellerei zu hänseln.

In der That scheint auch, daß dieser wichtige Vorzug, nebst der Befugniß Eure anonymen Kritiken ungestraft ins Publikum zu verzetteln (ohne deswegen mit den Pasquillanten in eine Klasse gesetzt zu werden), eines Eurer herrlichsten Privilegien sei, zu deren Anfrechthaltung ihr nicht Advokaten genug annehmen könnt. Ich sage Dir hiebei zu Deinem Troste, daß, juristisch betrachtet, der eigentliche Unterschied zwischen einem Pasquill und einer Kritik der rechten Art darin bestehe, daß jenes nur in einem, zwei bis drei Exemplaren heimlich angeklebt oder angenagelt, diese aber bei Hunderten, ohne Kleister und Nagel, ins Publikum gebracht, jenes oft mit dem Zuchthause bestraft, diese hingegen noch öfterer gepriesen und bezahlt wird.

Der Zeitgeschmack ist ein allgewaltig dahinbrausender Sturmwind, und ob er gleich wie dieser verfliegt, ohne zu wissen woher und wohin? so vermag ihn doch Niemand aufzuhalten. Folglich beuge Dich vor ihm, laß ihn über Dich wegfahren und widerstehe nicht. Die Wölfe heulen ja auch mit einander, und wenn eine Kuh tollet, so wollen sie alle hinter her. Es ertöne also

„Bardenton, Knittelvers, Minnekling-
klang, Both'ng'stammel, Teufelschor und
Hexengesang:"

es ist alles neu, alles schön, gut und herrlich!
— Die neue Erfindung, ohne Vokalen zu reden,
und unsere Sprache dem simplern Dialekte der
Eingebornen am Vorgebirge der guten Hoffnung
zu nähern, mußt Du gleichfalls, nicht nur zu
ermuntern, sondern auch zu benutzen suchen.
Ich kenne verschiedene Kunstrichter, die Aufsehn
dadurch erregten, daß sie ein wenig Savoyar-
dendeutsch zu schreiben anfingen.

Liegt es Dir am Herzen, einem Werke
von selbst unleugbarer Güte ein wenig die Flü-
gel zu beschneiden, so ist dazu gar bald Rath.
Ist es gedacht, so sprich, es sei trocken; ist es
witzig, so sprich, es sei gemein; hat es große
Stellen, so sprich, es seien Tiraden. — Ein be-
sonderer Kunstgriff besteht auch darin, Werke
aller Art ganz sachte eine Stufe niedriger her-
abzudrängen. Verräth das Werk einen Meister,
so mußt Du sagen: „dieser Geselle kann noch
werden!" Ists wirklich Gesellenmachwerk, so
sprich: „man merkts, daß es von einem Lehr-
linge kömmt." Wär' es aber vollends Lehrbur-
schenarbeit: „O mir!" (mußt Du rufen) „der

Teufel mag die Pfuscherei hören!" „In den Ofen!" —

Vorzügliche Componisten müssen geneckt werden. Dieß erhält das Gegengewicht im Reiche vortrefflich. Ueberdieß ist die hohe Jagd gar was Schönes. Nur hüte Dich, den Löwen oder einen in Deiner Nähe, der Dich kennt, darzu zu rechnen!

Läßt es sich nur einigermaßen thun, ohne eben dem Zeitgeschmacke schnurstracks entgegen zu schwimmen; so table bald was vor Dir ist; habe immer was zu knurren. Der gute Erfolg belehrt Dich gewiß, denn Du hast gar ein folgsames und bildsames Publikum. Stelle Dich der Instrumentalmusik überdrüssig; so werden die Opern und Lieder erscheinen. Weise diese fort, als freuden- und grazienlose Brut; so blühen die Veilchenlieder auf, und die Amoretten, die Nymphen und Faunen heben ihr Gespück an. Fahre dann im Hui mit dem ganzen Heidenkrame zusammen, und sprich: das schicke sich nicht für den ernsten Deutschen; so tönen die Barden einher. Nun nimm die Peitsche, und treibe sie auf die Eichelmast; husch werden die feinen kleinen Minneliedlein der Handwerksburschen, die Variationen, das Fantasienvoll

hervorleiern. Du aber indeß stehst hinter dem bunten Wandschattenspiele, regierst ungesehen Erscheinung an Erscheinung, lachst über das Maulgesperre der Zuschauer, nimmst Dein Geld, und ziehst von einer Messe zur andern. Orgelum, Orgelei, Dibeldumbei! — **Tantum!** —

2.

Deutschland und Frankreich,

in ihrem

musikalischen Verhältnisse zu einander.

Welche von beiden, die französische oder deutsche Musik, und wo die eine oder andere den meisten innern oder äußern Werth hat, soll hier der Hauptsache nach keinen Gegenstand der Erörterung abgeben, sondern nur der Punkt, die Thatsache einmal öffentlich zur Sprache kommen, daß die französische Musik, vereint mit dem übrigen Franzosenthum, durch den Strom, in welchem die französischen Produkte aller Branchen der Musik seit sechs bis acht Jahren nun schon gegen und über Deutschland, ja über ganz Europa sich ergießen, unsere Musik offenbar factisch bedroht, und damit auch der Grund angegeben werden, in welchem die Quelle dieses Stromes ihre hauptsächlichste Nahrung findet, wie die Mittel, durch welche

sich ein wirksamer Damm demselben und dem vernichtenden Einflusse, den bei längerer Dauer er auf unsere ganze Nationalität in der Kunst ausüben könnte, entgegen setzen läßt.

Die Thatsache kann nicht geleugnet werden, daß die Mehrzahl der Werke, welche wir auf unsern musikalischen Repertoiren in irgend welchen Beziehungen heutigen Tags verzeichnet finden, mehr oder weniger rein französischen Ursprungs sind, oder über Paris her doch erst zu uns kommen, und wir uns in einem Verhältnisse Frankreich gegenüber sehen, wie der constitutionelle Staat der monarchischen Gewalt: eine Lüge aber wäre es, wollten wir damit auch zugleich behaupten, daß die französische Musik historisch schon den Vorsprung vor der unsrigen hätte, und der Grund jener ihrer Herrschaft so tiefer vielleicht noch läge als blos in ihrer Construktion. Es ist wahr, die französische Musik ist gerade auf den Punkten stark, von welchen hauptsächlich die Herrschaft abhängt, aber auch nirgends weiter, und nun kommt es nur darauf an, welcher Hebel die allgemeinere Herrschaft der Kunst auf deutschem Boden besonders bedarf.

Die französische Musik ist constitutiv, be-

hende, leicht, calculirt und insinuant, begleitet von derjenigen Macht zugleich, welche zunächst unser Nervensystem in Anspruch nimmt, und das ist, was die Menge rührt; in der Menge und Masse aber ist die Herrschaft. Im Weizen-Clima erwachsen hat sie auch etwas Biscuit-artiges, was mißrathen auch der Zunge der sogenannten feinen Welt noch wohl thut. Die deutsche Musik hingegen ist und bleibt immer etwas schwerfälliger Natur, überreich im guten und schlechten Sinne, die Möglichkeit der Composition und des Genusses gewissermaßen an eine ungeheure Arbeit knüpfend. Wer kennt nicht die Klagen derjenigen, die, mit Sinn für Composition, Harmonie und Melodie geboren, im Deutschen zu componiren hatten. Im Roggen-Clima meist erwachsen behält unsere Musik auch immer einen etwas roggenähnlichen Geschmack, und zum Roggen mengt sich gar leicht auch etwas Kleie. Zum Pumpernickel-Styl aber können sich nur Wenige — ich sage nicht herablassen, sondern erheben, und dennoch bleibt dieser zuletzt das deutsche Ideal. Das Mehl muß gar fein „ausgebeutelt" seyn, wenn das Brod die weiße Farbe gewinnen soll, und wann hätte es seit 1830 her, und nun gar

31

seit 1830 nicht Viele auf deutschem Boden gegeben, die nicht lieber Biscuit als Roggenbrod aßen: ein Geschmack aber, der so tief gewurzelt ist, daß er schwerlich so bald wieder abnimmt.

Sodann wirkt die französische Musik mit der vereinten Kraft der combinirten Hebel einer ungeheuren Centralisation aller Kräfte, und des angebornen Talents der Geselligkeit. Doch hier auch ist die Gränze des Franzosenthums in der Musik, und fängt — wie wir nachher sehen werden — die Ueberlegenheit des Deutschthums an.

Nicht die Centralisation aller Fäden der Regierungsmaschine ist es blos, was die Hauptstadt von Frankreich aller übrigen Welt gegenüber in jeder Hinsicht und daher natürlich auch in der musikalischen so imposant und drohend darstellt, — in Petersburg, Berlin und München, in Ost und West von Europa, haben wir dieselbe Erscheinung; auch ist es nicht die beständige Concentrirung großer stets mobiler und schlagfertiger militärischer Kräfte, — sie sind nicht minder in Petersburg und Berlin; nicht der Capitalien, Industrie, des Handels u. s. w. hier übt ja London eine fast noch größere Centralmacht; sondern es ist vielmehr die unerhörte

Centralisation fast aller erheblichen Talente und der gesammten geistigen Kräfte von ganz Frankreich, d. h. von beinahe 33 Millionen Quecksilber-Menschen innerhalb der Ringmauern jener merkwürdigen Stadt. Diese strömen dorthin zusammen wie in einen großen chemischen Kolben, aus natürlicher Richtung und Instinkt, durch innere magnetische lang geübte Anziehungskraft, durch den angebornen Trieb, in Massen zusammen zu treten und massenweise zu wirken. Man nenne mir ein großes musikalisches Talent außerhalb Paris in den Provinzen: geboren hier, geht es auch kaum flügge geworden dorthin als in die Wiege seines Ruhms. Paris und seine jedesmalige aus der Blüthe der Provinzen zusammengesetzte Bevölkerung ist zugleich das Gehirn, Herz und Magen von ganz Frankreich, und dies in keiner Richtung fast mehr und offenbarer als in der musikalischen. Was ist aber natürlicher, als daß, in diesem Focus gesammelt, die geistigen Kräfte auch wirken mit einer Gewalt des Hydro-Oxygen-Gas-Mikroskops, und mit der Schnelligkeit des Blitzes auch ihre Produkte hinschleudern auf das In- und Ausland, wenn zumal — wie in unserem Punkte es der Fall ist — der Instinkt

des Volkes mit den Absichten der Componisten übeinstimmt? — Daß überdem, unterstützt von aller andern Centralisation, die Centralisation der Talente eines geistig gut begabten und rührigen Volkes große Wirkungen auch in der Kunst, und zumal in der unsrigen, hervorbringen muß, ist von selbst klar, da in der geistigen Scala der Rand um einige Linien höher, alle übrigen Phänomene, welche tiefer stehen, so gut als nutzlos macht, und deshalb Alles gerade auf die Spitze des Talents und der höchsten Ausbildung ankommt. Das größte Talent in Frankreich wird mittelst jener Centralisation in Paris durch den Conflikt mit den übrigen Talenten und durch die Nähe aller andern auf diesem Punkte gleichfalls centralisirten Mittel der Ausbildung zu der höchsten Entwickelung und den höchsten Resultaten gesteigert, mag es sich nun an die Forderungen der Kunst selbst im besten Sinne des Wortes enger anschließen oder auch mehr oder weniger von denselben abwenden. Es existirt gar keine Macht, ein Talent, das in jenem Kolben einmal zur Gährung kam, zu vernichten, und wenn es noch so weit von der Höhe der Kunst entfernt bleibt. Auber liefert ein lebendiges Beispiel hiefür. Daß bei

solch' übermäßiger Concurrenz indessen auch manches gute, selbst vortreffliche Talent in Paris unbenutzt verloren gehen kann, ist wahr, aber kommt nicht in Betracht; eben so wenig, daß dadurch die Provinzen fast eben so gut als ohne alle Talente sind, denn erst fragt sich's doch immer, was hat Frankreich, und d. i. Paris, und alsdann erst, was haben Lion, Bordeaux, Marseille u. s. w.

Wie sieht es dagegen nun aber, in Hinsicht dieser Centralisation der Talente, die wir als einen so mächtigen Hebel der Herrschaft in der Kunst anerkennen müssen, in den übrigen Ländern Europa's und namentlich in Deutschland aus? — Kaum daß wir das gerade Gegentheil davon ableugnen können. Nur innerhalb der deutschen Bundesgränzen vermögen wir an die hundert und mehr solcher verschiedener geistiger selbstständiger Kolben zu zählen, und wird das Provinzial-Interesse auch dadurch gehoben, was allerdings nicht gering angeschlagen werden darf, so leidet doch die allgemeine Herrschaft, selbst über uns selbst nur, darunter. Die Politik, scheint's, hat hier der Kunst einen Streich gespielt, den sie niemals mehr wieder gut machen wird, denn die ganze deutsche Geschichte bis auf

den heutigen Tag ist fast Nichts als ein Bestreben nach Decentralisirung. Untersuchen wir die Städte Sachsens, Thüringens, Hessens, am Rhein, Main, an der Donau, Elbe, Weser, Berlin, Cöln u. s. w., und fast jede hat ihren guten Musiker, ist eine selbstständige Macht mit isolirten Talenten. Oesterreich ist noch am meisten centralisirt, und haben wir auch hier nicht täglich die Erscheinung, daß ein mittelmäßiges Talent weiter oft kommt in seinem Ruhm, als das ausgezeichnete anderswo? Während hier das Genie zu kämpfen hat um öffentliche Anerkennung, tritt dort das bloße Talent mit Ballschuhen auf den breiten Acker. Auch an freiem, selbstständigem Grund und Boden fehlt es unseren Talenten: sie müssen sich fügen, oder schweigen und für Andere öffentlich Nichts seyn, und können also auch schwer zu einem Selbstgefühl gelangen, was immer eine unerreichbare Sphäre voraussetzt. — Das das kurze Resultat eines langen Kapitels. — Ich gebe zu, daß unsere musikalischen Gesammtkräfte, selbst vom Parnaß der Kunst sie angeschaut und gemessen, viel größer sind als in Frankreich, aber dennoch können alle diese Kräfte, wie das reine Metall in den Erzen verborgen, niemals zu der glühen-

den Flüssigkeit gelangen und so hohe Strahlen in unserm Sinne schießen als in Frankreich; und was in Wien, Prag und Leipzig einst auch erreicht wurde, es geschah mit durch eine Art Centralisation. Nie hätten die bedeutenden früher dort lebenden Männer ihre Leistungen zu dieser Vollendung und weiten Verbreitung bringen können, wenn sie isolirt gestanden und nicht durch gegenseitigen persönlichen Verkehr sich wechselseitig gezündet, gehoben, gezügelt hätten, wenn nicht die fremden Geister oft dort ein- und zugesprochen, und wenn — das Kaiserreich damals nicht uns alle noch näher zusammengehalten hätte. Zudem bietet der deutsche Musikhandel für den Componisten, der nicht in einer der paar großen deutschen Städte lebt oder grau geworden im Ruhm einen unabhängigen Grund und Boden schon gewonnen hat für seine künstlerische Thätigkeit in der öffentlichen Meinung, viel zu große Schwierigkeiten hinsichtlich des Verlags dar, als daß auch das schönste Talent sich mit Freiheit und Ungebundenheit auf seinen Schwingen erheben und ausdehnen könnte über einen weiteren, großen Kreis. Seinen Namen gedruckt zu sehen, muß tausend Opfer das künstlerische Herz dem merkantili-

schen des Musikalienhändlers bringen, und das Beste in der Regel dennoch in sich verschließen.

Gleiches Verhältniß, wie hinsichtlich der Centralisation, findet betreff des letzten angeführten Hebels der Herrschaft zwischen der französischen und deutschen Musik statt, der Gesel-ligkeit. Der Franzose ist von Natur ein durch und durch geselliges Geschöpf, und dieses Element seines Lebens spricht sich nun auch in Allem, was er thut und leistet, aus, vornehmlich aber in seiner Musik. Man kann dreist behaupten, daß die französische Musik seit Jahrhunderten schon in immer progressiverem Zustande lediglich aus dem Standpunkte der Gesellschaft geschrieben ist, d. h. hauptsächlich in der Absicht und mit dem Bestreben, daß dasjenige, was man componirt, den Gebildeten aller Stände verständlich, eingänglich, zusagend und behaglich erscheine. Nicht so wir, die wir bei allem, was wir schreiben und in der Musik treiben, mehr uns selbst und die Spitze der Kunst im Auge haben; woher es denn aber auch kommt, daß ein, vom Standpunkte der Kunst aus angesehen, erbärmliches französisches Machwerk eine oft unendlich weitere Verbreitung erhält, als eins der besten unter den unsrigen,

außer es wäre denn, daß dieses auf die verschiedenste Weise zugestutzt und arrangirt dem größeren Haufen erst so recht eigentlich mundrecht gemacht worden ist. Wir lieben die Geselligkeit, aber wir fürchten vor lauter Classicität uns, gesellig zu seyn, und weil es der Franzose immer ist, nimmt die Masse auch die Befriedigung ihrer musikalischen Bedürfnisse von da her. Recht wohl weiß ich, daß die Grade der Intelligenz, die Ansichten des Lebens, die Gefühle, der Geschmack ꝛc. selbst unter den Gebildeten und Gebildetsten eines Volkes und namentlich in musikalischen Dingen zu verschieden sind, als daß ein und dasselbe Werk in ein und derselben Gestalt allen Gebildeten gefallen könnte; aber es kommt, um eine nur einigermaßen ausgedehntere Herrschaft in der Kunst zu üben, doch wohl hauptsächlich nur darauf an, daß der Componist den größtmöglichsten Grad der Geselligkeit in der Darstellung erreicht, und — weil ihm angeboren gleichsam — ist der französische in der Regel weit glücklicher darin als der deutsche, der gewissermaßen es verschmäht, gesellig zu sein, um die Stufe seiner Kunst nicht verlassen zu müssen, auf welcher er steht oder doch glaubt zu stehen. Ist das nun auch

ein Irrthum seiner Seits, so treffen wir ihn doch täglich begangen. Der Franzose ist europäisch-populär, trotz alles Pompes in seinen Musikwerken, und wir sollten uns daher nicht fürchten vor wenigstens einer deutschen Popularität. Doch verwechsele man die Gabe der Geselligkeit, durch welche die französische Musik sich auszeichnet, auch nicht mit deren durchweg übermäßigen Biegung zum Theatralischen. Daß das kleinste Handstück eines französischen Componisten uns bei jedem Takte fast an das Theater erinnert, gehört, bei aller Geselligkeit, zu den Hauptschwächen der ganzen französischen Musik, wie der Nation selbst. Ein tief Innerliches der deutschen Musik hat die französische nicht, so wie ihr alles Entfernthalten vom bloßen Schimmer gar oft abgeht. Der Franzose hat, wie kein Wort, so — möchte ich sagen — auch keinen Ton für „Gemüth"; aber eben darin liegt auch der fernere Grund wieder, daß jener Strom immer fort sich ergießen darf, weil wir uns nie lange bei einem französischen Werke aufhalten und selten eins für länger bei uns verweilt.

Auf dem Punkte angelangt jedoch, drängt sich, bei allen erheblichen Vortheilen, welche die

französische Musik in obigen Beziehungen unbestritten vor der unsrigen voraus hat, eine gewaltige Geneigtheit uns auf zu der Meinung, daß durch andere Vortheile wir wieder mehr als kompensiren und, weit entfernt, selbst Gefahr zu laufen, der französischen Musik widerklagend Gefahr bringen können. Indessen was die Gefährlichkeit einer solchen Widerklage gegen die Franzosen betrifft, so steht zu befürchten, daß sie nur in einer patriotischen aber trügerischen Einbildung ihren Anhaltspunkt findet. Dankbar müssen wir die Bestrebungen eines Meyerbeer, Habenek, Cherubini, Beriot und anderer in Paris gelebter und lebender Componisten und Virtuosen anerkennen, ihre geistig etwas ab- und vergriffene Nation mit dem Reichthume unserer Gedanken und Gefühle durch fleißige Aufführung deutscher Kunstwerke wieder an- und aufzufrischen, aber glücklich sind alle diese Säemänner bis jetzt nicht gewesen und werden es auch fernerhin nicht einmal so sehr seyn als jener Säemann im Evangelio, der bekanntlich nicht der glücklichste war. Ich kenne aus langer praktischer Erfahrung die Receptivität des Franzosen hinsichtlich der Summe deutschen künstlerischen und überhaupt geistigen Gesammt-

gutes: sein Kopf und sein Herz sind so gut als völlig unzugänglich wie für alles Deutsche, so auch für alle deutsche Musik, welche nicht mit dem eigenen Typus des Franzosen quadrirt. Meyerbeers Erzeugnisse machen in Paris großes Glück: aber wen lehren sie den Franzosen achten und fühlen? die deutsche Musik doch wohl nicht, sondern nur das in Deutschland geborne Talent. Ein ächtes deutsches Kunstwerk, überhaupt ein deutsches Geistesgut, kann nur von Männern germanischen Stammes ganz durchdrungen und geistig erfaßt werden, von den Franzosen aber noch viel weniger als von den übrigen Romanen. Für den Franzosen ist das Deutsche eine Chiffre, deren Zeichen er allenfalls wohl zu lernen im Stande ist, aber nimmer deren geheimen Sinn, und dies ist so gewiß, daß die Aufführung einer Beethovenschen Sinfonie z. B. selbst im Conservatoire zu Paris, so viel Aufhebens auch schon davon gemacht wurde, und bei aller Präcision der Execution, dennoch nur etwas sehr Unvollkommenes bleibt, und Mozarts „Don Juan" oder Webers „Freischütz", ungeachtet des glänzenden Ensembles, nicht stümperhafter wohl je und irgendwo zu Gehör kommt als eben dort. Vom Conserva-

toire an bis zu Musard's Salon hört man täglich deutsche Musik, aber wer kann mir beweisen, daß jemals mehr errungen wird als das bloße Außenwerk und dann höchstens noch die Ahnung, daß etwas Geheimes dahinter verborgen ist? — Nie haben die Franzosen das Gefühl, als seyen sie Eigenthümer der Sache, sondern nur als bittweis Besitzende, welche durch den ironischen Zug des Eingebornen allen Glauben an sich selbst verlieren. Daher denn auch die oft sehr verkehrten nnd possirlichen Urtheile über ein deutsches Musikwerk dort, wozu des deutschen Schlesinger Revue et Gazette musiclea und das Journal des Debats ja tagtäglich die Belege liefert. Ehren wir den guten Willen, sind auch die Anstrengungen ohne Erfolg, und zwar weil dem Franzosen das innere Organ für das eigenthümlich Deutsche, dies im eigentlichsten Sinne des Worts Musikalische, Poetische, Phantastische fehlt, mit welchem wir glücklich in Regionen streifen mittelst gefärbter Gläser, in die der Franzose mit seinen farblosen nicht hinzureichen vermag. Zugestanden indeß, daß es einigen wenigen Pariser Künstlern gelungen sey und fernerhin gelingen werde, das Deutschthum er-

träglich in sich aufzunehmen, nachzubilden und ihren Landsleuten einigermaßen einen Begriff davon beizubringen, was folgt daraus für Frankreich und die französische Musik? — Gewiß nicht eine so allgemeine Zugänglichkeit der deutschen Musik dort, als die französische nun schon so lange und in so weiter Ausgedehntheit bei uns behauptet. Und nur alsdann doch wäre die Sache der Beachtung werth. Aber — wird man sagen — unsere neuromantische (?) Schule wird allem Anscheine und aller Wahrscheinlichkeit nach, ja sicher doch wohl dort durchdringen, und dann ist ja von selbst schon die Sache zum Vortheile der deutschen Musik entschieden! — Allerdings steht diese Hoffnung so ziemlich fest; indessen man halte die Werke dieser sog. Schule Stück vor Stück gegen französische, und wer nicht findet, wo das An= und wo das Darleihen steht, und damit von selbst zu der Ueberzeugung kommt, auf welcher Seite das Recht ist, auf meiner oder der andern, der hat selbst noch nicht das ächt Nationale in seiner Kunst verspürt. Was zudem der Franzose von uns entlehnt: er verarbeitet es so sehr für den französischen Gaumen, daß der Ursprung wenig sichtbar davon bleibt. Einzelne Formen

machen ja die Sache nicht aus, sondern das innere geistige und gemüthliche Element, und darnach werden alle ächten großartigern deutschen Kunstwerke den Franzosen immer noch fremdartiger bleiben, als uns die ihrigen insgesammt ziemlich längst bekannt sind. Alle Verarbeitung einer Kunst und ihrer Werke auch für eine andere wird dieser niemals sehr gefährlich, sondern nur die direkte, unmittelbare Einwirkung im Orginale bleibt zu fürchten, und in dieser Hinsicht hat Frankreich für seine Musik von Deutschland Nichts, Deutschland aber für die seine von Frankreich noch immer Vieles und Bedeutendes zu besorgen.

So kommt es denn endlich nur darauf an, ob wir selbst und mit uns unsere Kunst stark und kräftig genug sind, jenem Strome der französischen Musik zu uns herüber einen genügenden Widerstand zu leisten? — Und ich antworte darauf mit Zuversicht und bester Ueberzeugung: gewiß, denn wir haben das tiefere Gemüth, wie den nachhaltigeren Verstand, in der Regel auch den größeren ausdauernderen Fleiß des Individuums, und, wenn gut gehandhabt, die plastischere, der eigentlichen Poesie mehr

zugewandte, in Rhythmus und Harmonie gewaltigere Musik. Nie kann ein französisches Musikwerk so kräftig wohlschmeckend, so voll Saft und Nahrung, so voll Gewürz und Duft für die gesammte Menschheit seyn als ein gutes deutsches. Jedes französische Produkt leistet niemals von und nach allen Seiten Etwas, sondern schlägt nur Einzelnes an. Daher sind denn deutsche Compositionen überhaupt auch nur etwas werth, wenn sie in Gehalt, Stoff und Form etwas sehr Bedeutendes leisten, und steht Mittelmäßiges meist unter dem entsprechenden Fremden, weil dieß das Einzelne in der Regel auch mit ganzer Kraft erfaßt. In ächt deutscher Composition sind die Schwierigkeiten fast unüberwindbar, wie mir jeder erfahrene Meister, als ein Spohr, Fr. Schneider u. A. zugestehen wird, der nicht leugnen kann, daß er bei jeder neuen Idee auch die Arbeit wieder von vorn beginnen mußte. Mag darin der Grund liegen, warum wir nicht sonderlich viel des wahrhaft Bedeutsamen aus jeder Zeitepoche haben, und unter dem Streben der Mittelmäßigkeit nach Poesie und tiefer durcharbeitete Form die Gewalt des Falles der Melodie in's Ohr häufig zu Grunde ging und noch

immer geht, was dann jenem Strome der populäreren und den Reiz leicht bestechenden französischen Musik ein neues tiefes Bette graben mußte. — Indem ich damit nochmals der französischen Musik eine größere, ausgedehntere, uns selbst für die Nachahmung einladende Herrschaft einräume, mißverstehe man mich jedoch nicht, und glaube am allerwenigsten, daß ich sie für dauernd anerkenne, oder fürchtete, das Franzosenthum könne das Deutschthum in der Musik selbst auf deutschem Boden so gut als ganz verdrängen. Das wird gottlob eine Unmöglichkeit seyn, selbst wenn die Unmöglichkeit eine Wirklichkeit würde, daß Deutschland 500 Jahre als eine französische Provinz darnieder läge. Die Franzosen verstehen überhaupt nicht zu colonisiren, und werden es am allerwenigsten in der Kunst können. Unsere Musik, in ihrem innersten Wesen und in ihrer Reinheit angeschaut, ist zu tief in der Nation gewurzelt, als daß sie jemals auch nur unter den sogenannten gebildeten Klassen, die bekanntlich jenem Eindringen des Franzosenthums in der Musik am ersten Thor und Riegel, Ohr und Sinne öffneten, ganz ausgerottet werden könnte, ein so sehr wankelmüthiges und von dem Fremden, vorzüg-

lich den Franzosen abhängiges Volk wir auch zu seyn scheinen, und so beschämt wir uns zugestehen müssen, auch nicht ein einziges eigentlich nationales Lied zu besitzen. Indessen kann auch ein geringer Schaden groß genug seyn und werden, und jeder Schaden, National-Charakteren zugefügt, ist immer ein nur gar zu großer Schaden. Daher liegt es an uns, und wird zur heiligsten Pflicht, jene innere Macht, welche wir dem Drängen des Franzosenthums auch in der Musik auf deutschem Boden entgegen zu setzen vermögen, in ihrem ganzen Umfange und in all' ihrer Tiefe und Energie geltend zu machen; und in sofern wir diese Macht besitzen, hinsichtlich innerer Kräfte weit überlegen sind den nur äußerlich herrschenden Franzosen, der Genius jedoch auch, der bei uns seine Wohnung demnach aufschlug, niemals in engen Kreisen, sondern mit Freiheit in weitester Ausdehnung wirken will, Herrschaft ihm also auch nach Außen hin Idee wie Bedürfniß ist, wenn anders er nicht erstickt werden soll in sich selbst, wird es ferner uns zur Pflicht, nach den Hebeln mit aller Sorgsamkeit zu greifen, auf welchen diese Herrschaft vorzüglich beruht. Sie errungen, sind wir gewiß, eine größere, tiefer

dringende, eine weltenerfüllende Macht in der Musik zu üben, weil sie von Innen wie von Außen ihre Elemente holt, als je Frankreich möglich war. Wir erkannten als den ersten Hebel solcher Herrschaft oben die Centralisation der Kräfte: die Politik will uns kein Mittel dazu geben; nun so muß die Kunst solches aus sich selbst hervorholen.

3.

Ueber deutsche Nationalmusik.

Mit Thema und allerhand Seitenfugen.

Mit dem Voranstehenden bin ich noch nicht fertig in der Sache. Wenn Deutschland von der Ueberströmung, womit Frankreich und auch Italien, aber blos auch Frankreich und Italien, in neuerer Zeit es mehr als je bedrohen, wirklich nichts Ernstliches zu befürchten haben soll, so kommt es vor allen Dingen auch darauf an, daß wir eine wahrhafte Nationalmusik besitzen, d. h. daß unsere neuere deutsche Musik ein wahrhafter deutscher Nationalcharakter durchpulsirt, und das — scheint mir leider, ich sage noch einmal: leider! — nicht der Fall zu seyn. Denn in dem einen Sinne kann man unter einer Nationalmusik nur eine solche Compositionsgattung verstehen, die wirklich dem Volke in Fleisch und Blut, Gehirn und Herz übergegangen ist und übergeht, oder —

wenn man lieber will — eine wahrhaft cirkulirende, die entferntesten Theile des Volkslebens nährende Lymphe bildet; und dieses ist heutigentags bei uns nur in sehr beschränktem Sinne der Fall, denn seit C. M. von Webers Dahinscheiden haben wir wenige oder fast gar keinen Componisten, der für unser Volk ein so allgemeines, ein so gewohnt nothwendiges, tägliches geistiges und ästhetisches Nahrungsmittel wäre, als es z. B. ein Barnett und Balfe den Engländern, ein Mercadante, Rossini und Donizetti den Italienern, ein Auber und Halevy den Franzosen, ja selbst ein Carnicer den Spaniern es noch sind, und müssen trauernd überhaupt bekennen, daß unsere neuere Musik der Majorität, sogar nur der sogenannt Gebildeten im Volke, noch ferner steht als, abgesehen von den englischen, französischen, italienischen und spanischen Verhältnissen, diese Musikgattungen den betreffenden Völkern, und aus Gründen zwar, welche nachher etwas näher berührt werden sollen, vorzüglich aber doch, weil sie auf einem gar zu und doch nur scheinbar erhabenen und gelehrten Fundamente ruhen will, weil sie sich schlechterdings nicht so unmittelbar an unser Volk anschließt, und so hell und

klar für das Volk durchgebildet ist, kurz weil sie meistens nur eine allgemein ästhetische, menschlich-universelle Musik seyn will, welche dem nationalen Herzen daher gleichsam nur einen allgemeinen oder charakterlosen Bei-Geschmack giebt, der aber eben deshalb schon kein Geschmack, ja geradezu ein Ungeschmack ist, weil er sich an keinen bestimmten Charakter anschließt. Selbst Beethoven und Mozart, die Einzigen aus einer jüngst vergangenen, und Spohr und Schneider aus der gegenwärtigen Zeit, welche als die currenteste Speise in obiger Hinsicht in Betracht kommen können, sind von sehr Wenigen ganz gekannt, Beethoven fast von Niemanden. Sehr Wenige, selbst Musiker, wissen nur ihre dramatischen Parthien auswendig, und wenn man mittelst eines Citats den Klöppel an ihre Glocke, d. h. Ohren, schlägt, so verhallt der Ton oft in das Unbestimmte, und das Vacuum tönt kein Echo zurück. Examiniren Sie einmal die ganze liebe Schaar von Musikern, pseudo Musikgelehrten und Musikfreunden aus jenen vier Nationalcomponisten, und Sie werden sich wundern, wie sie bestehen. Eben so verhält es sich mit der eigentlichen musikalischen Literatur, wenn ich die Selbst-

schreibenden abrechne. Diese sind gezwungen, sich darum zu bekümmern, aber wie sieht es im übrigen Volke aus? — Türks Generalbaßschule und Knechts Katechismus sind noch die am meisten gekannten Bücher, aber die neue Literatur ist im Durchschnitt nur ein Blanket, und auch jene Bücher fangen schon an, selbst bei den Zug- und Wortführern, in Vergessenheit zu kommen, denn sonst würde es nicht so Wenige unter ihnen geben, die wahrhaft harmonisch und technisch fest sind, und ohne die vollkommenste Technik können wir am Ende doch kein geistig schönes Kunstwerk gestalten und genießen. Citiren Sie einmal Stellen aus den genannten Büchern, und ich kenne musikalische Schriftsteller selbst, die sich schämen müßten oder auch nicht schämen würden, einzugestehen, daß sie solche nicht kennen. Niemand in der Welt aber, und welchem Stande er angehört, kann, ohne seinen Index legum auswendig zu wissen, ein Geschäftsmann oder Gelehrter werden. — Genius saeculi! — Die Menschen heutiger Zeit, selbst die ärmsten Specialitäten, scheinen gar kein Gedächtniß und gar kein eigentliches Hirn mehr zu haben, — nun so sind sie wohl lauter Genie — Begabte!? — Wollen sehen!

In dem andern Sinne können wir unter Nationalmusik auch eine solche Musik verstehen, in welcher der ganze geistige Reichthum und Habitus des Volks im Fühlen und Denken, im Sinnen und Trachten, in Freude und Schmerz, Liebe und Haß, in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, kurz nach allen Richtungen hin und in allen Arten der Modulation gesund, plastisch ausgeprägt ist, und zu der das Volk mit Zuversicht sagen kann: das bin ich, das bin ich ganz, und wie ich leibe und lebe, das war mein Schicksal, meine Natur, und ist es in classisch ewiger Form. Gewiß Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schneider, Spohr, Winter, Marschner, Lindpaintner, Weber, Kreutzer, Seyfried, Reissiger, Mendelssohn, Hummel, Cramer und manche andere deutsche Componisten mehr oder weniger classischen Ranges, zu welchen auch Zelter, Fasch, Schnyder von Wartensee, Molique, Hauptmann, Curschmann u. s. w. gerechnet werden müssen, offenbarten uns schon Viel von dem eigenthümlichen deutschen Wesen; allein wie Viel ist es im Verhältniß zum Ganzen, was in der Form als

ewig gültig erscheint? — Einiges stellt sich schon gleichsam verblindet und als ein Meuble- oder Garderobestück des Vaters und Großvaters, vom Roste oder den Motten angefressen, dar; Anderes erscheint nur noch den blos quasi musikalisch frommen Seelen genießbar, und wer den Reichthum der andern Musiken, namentlich der italienischen, selbst nur fragmentarisch, d. h. so weit wir sie in Deutschland kennen, überschlägt oder deren nationales Gepräge bedenkt, muß wehmüthig der Lücken und des Unterschiedes gar bald gewahr werden. Wir haben weder ein eigentlich deutsches Nationallied, noch einen hinlänglichen Cyklus von eigentlich nationalen Opern und sogenannten Conzert- und Kammermusiken. Der Spanier hat seinen Fandango, der Engländer sein **Rule Britannia**, der Schweizer seinen Kuhreihen, der Franzose sein **A ça ira** und seine Marseillaise, der Däne sein Kong Christian stod ved hojen Mast, der Italiener seine Barcarola — wo wir einen solchen eigentlichen Lebenshauch? — Und überschlagen wir unsere ganze Musik-Literatur von gestern und heute, so findet sich allerdings gar manches Vortreffliche, gar manches eigenthümlich Deutsche, ja manches Classische darunter; allein das

Ganze gewährt doch mehr nur den Eindruck einer endlosen, geistig-chaotischen, häufig aus fremdem Material zusammengestoppelten, buntscheckigen, als einer organisch von Innen heraus nach dem Principe der Einheit des Lebens hervorgewachsenen und in die Farben der Volkseigenthümlichkeit eingekleideten Masse. Gerade diese Schwäche des einseitlichen Lebensprinzips charakterisirt, wie alles andere Deutsche, auch unsere Musik, unsere Composition. Das deutsche Wesen war, ist und bleibt ein Chaos. Man vergleiche damit die genannten anderen Musikgattungen, und der Contrast ist eben so auffallend als bedeutend. Die streng lyrische Composition, das eigentliche Lied abgerechnet, erscheint im Durchschnitt fast jede andere nur als ein Vorläufer oder Schwester- und Bruderskind von Fremdem, höchstens als eine Weissagung von dem, was da kommen soll.

Indessen scheint die jetzige Zeit, in der wir leben, was auch schon davon und darüber gefabelt seyn mag, allgemeinhin betrachtet auch nicht einmal zu jenen wunderbaren Epochen zu gehören, deren Blüthe, Begattung und Besamung eine wirklich neue classische deutsche Na-

tionalmusik zum Zweck hätten. Mag immerhin unsere Zeit sehr lebendig und rührig in der Forschung, so wie in dem Bestreben nach Verbesserung der musikalischen und überhaupt künstlerischen Einrichtungen, und vor Allem nach Gewinnung der höchstmöglichsten materiellen Resultate aus der Natur und dem Leben seyn; Alles ist dennoch nur ein Ergebniß früherer Mißentwickelung, noch gefördert durch die Abspiegelung ausländischer Zustände. Die Zeit ist und bleibt sehr subjektiv und materiell gesinnt, und es fehlt ihr an ausdauernden, schaffenden Persönlichkeiten. Kopf stößt sich an Kopf, Gefühl an Gefühl, es ist eine Welt von Dissonanzen, die ihre Auflösung erst von der Zukunft erwartet. Wo einmal eine That sich zeigt, da ist solche doch nur auf das Materielle und auf Vernichtung gerichtet und nicht auf Gründung und Schöpfung. Sie reflektirt viel zu viel über sich und ihre Zustände, und ist durchaus kritisch und nicht erzeugend. Aber wie ist auch diese Kritik? — das will ich Ihnen nachher sagen. Fast alle ihre künstlerischen Produktionen werden alt geboren und sterben bald wieder nach ihrer Geburt, weil das ihnen mitgegebene Lebensprin-

cip nicht kräftig genug ist. Nur in der concentrirtesten Kraft liegt der geheimnißvolle lebensfähige Samen einer neuen deutschen classischen Musik, welche, wie das einzelne Kunstprodukt, niemals das Resultat des Calcüls allein, sondern zuförderst des tiefern innern unbewußten Naturtriebs ist. Ohne Blüthe findet keine Befruchtung statt, und ohne Fantasie, Gemüth, Concentrirung und Isolirung besamt sich der Geist nicht; doch der Verstand auch muß die Operation reguliren, sonst geht die Fantasie mit uns durch wie ein Paar scheue Andalusier-Rosse. Und nun sehe man auf die Zeit: sind nicht alle erheblichen musikalisch schöpferischen Triebe offenbar nur der Fantasie anheimgegeben? und alle nur Zeichen einer Jugend, die sich durch die Bank einen Crösus dünkt? die wohl des Gemüthlichen genug haben mag, aber der alles kräftige geistige Element abgeht, und die sich so — was das Schlimmste bei der Sache ist — einer gewissen künstlerischen Schwärmerei, einem Mysticismus hingiebt, der allen besseren Zeitbestrebungen nur als eine hemmende Potenz in den Weg tritt? — Denn, Freund! eben das ist der Scandal unserer Nation, daß sie ein wahres Journal- und Zei-

tungsleben führt, und daß sie hauptsächlich in dem, was Kunst und vornehmlich Musik anbelangt, ihre Weisheit glaubt lediglich aus solchen Journalen holen zu müssen. Und nun — jetzt komme ich auf den verheißenen Punkt, und weiß ich auch, daß ich in ein furchtbar giftiges Wespennest damit schlage, so kann ich doch nicht anders — und nun: wer ist es, der die Spalten jener Blätter beherrscht, und erfüllt mit seinem Orakel? Haben wir einen Geschmack, eine schöne That von einer häßlichen, eine Sudelei von einem meisterlichen Kunstwerke unterscheiden zu können, so glauben wir auch berechtigt zu seyn zur öffentlichen Kritik von Kunstwerken, und bedenken nicht oder wissen nicht, daß Kunst-Kritik etwas Anderes noch ist, will und in sich schließt, als ein bloßes Geschmacksraisonnement. Fragen Sie die Leutchen, was schön ist, was man unisono schön nennt? und sie antworten, „was wir schön heißen," und das Volk glaubt es ihnen, zumal der schaffende Künstler, weil er nicht unter die Zuchtruthe, d. i. die Journalfeder dieser kritischen Sultane kommen mag. Was hat aber ein solches System für Folgen auf unsere Musik gehabt? — Sie ist ein Noten-

qualm geworden, der weder einer Empfindung, noch einer Idee entspricht, sondern ein gedankenloses, schwelgerisches Tonspiel, zum Höchsten nur noch sentimentale Mondscheinküsse oder Froschgequacke, Gewitter und Pferdegalopp charakterisirt; eine Metzelsuppe, welche die Journalkritik nach ihrem Gefallen salzt. Das gefiel den Naturen, weil kein Hirn dazu gehört; eine Handvoll kecker Jünglinge stürmte heran an den tausendjährigen Pallast Apollo's, und jauchzten, nach der Flucht oder dem Tode weniger feiler Creaturen, in ihren Kritiken der Welt die Morgenröthe einer ganz neuen Musikepoche entgegen, in welcher mit gesprengten Ketten die Leidenschaft sich aushauchen und der ungezügelte künstlerische Unsinn unter dem Namen einer schönen Romantik sein ganzes Wesen austoben könne; und fand die Predigt keinen Anklang vielleicht? dachte man daran, daß es auch eine Nacht gäbe, wo man nicht ruhig in den Betten schlafen und, Gott weiß von welcher Oper, träumen soll? — war Einer auch, Zwei, wo Zwölfe zusammenstanden, die mit Verdruß und gerechtem Zorne dem Treiben zuschauten, so klatschten sicher doch Zehn in die Hände, als wohnten sie in irgend welchem Theater der Welt

einem Schauspiel gleich dem Lumpacivagabundus bei. Und warum? — lediglich um von jener musikalischen Volkstribune auch ausgerufen zu werden als Heroen der Zeit, denn es ist etwas gar Schönes um ein öffentliches Lob, durch ein Paar Walzer, Fantasien, Impromptu's zu einem Componisten von Ruf und bekanntem Namen zu werden, oder auf der Leiche der Ehrbarkeit und des Ehrwürdigen sich zu wälzen, und hier sicher zu seyn gegen das Schwert der „öffentlichen Gerechtigkeit," genannt Kritik, die aber, so wie sie sich in solchen Händen gestaltete, generis communis ist mit „feiler Dirne" oder dgl. Das trifft, und es wird gewaltig hergehen über mich, aber eingedenk des Helden Luthers und seine Bibel in der Hand — ich kann nicht anders. Die gelehrten Schriften, welche Altes und Neues aus ihrem Vorrathe hervorlangen (Matth. 13, 52); die eherne Mauer des Hauses, die eiserne Säule (Jer. 1, 18); ja die Säulen Jachin und Boas (2. Phar. 3, 15—17); der wahre Malleus, der den Stein geiler Lüste in den Leibern der Thoren zerquetschet (Sprichw. 19, 29) wollen sie seyn in unserer Kunst, und sie stellen sich auch manchmal gewoltig männiglich, als wollten sie

streiten gegen das Saeculum hujus mundi (Ephes. 2, 2); aber was sind sie im Grunde? — der berühmte Daniel'sche Collectiv-Geisbock (Dan. 8), der nach allen vier Himmelsgegenden mäckernd mächtiglich um sich stößt, und den Widder zu Boden ringt, wenn er nicht ihr Horn aufsetzt oder ein eigenes sich wachsen läßt. Da fällt mir ein, daß ich eine Kritik meines Universallexicons der Tonkunst in der Hallischen Literatur-Zeitung las; man müßte blind und taub seyn, wenn man nicht auf den ersten Blick hin erriethe, daß der Verfasser gerade derjenige meiner Mitarbeiter war, dessen Beiträge ungeachtet der Masse ihrer Irrthümer dort am meisten gelobt werden. Das sind Zeichen der Zeit; so treibt man heutzutage Kritik und Zeitungswesen: um sich einen Hahnenkamm aufzusetzen, tritt man auf die Schultern des Andern und hauptsächlich zwar Würdigeren, und kein Mensch merkt es, weil es hinter der Coulisse der Anonymität geschieht. Sie sind Israels Wagen und Fuhrmann (4 Kön. 13, 14) die Leutchen, und schnalzen kraft ihrer ehrwürdigen, erleuchteten, salbungsvollen, classischen und unermüdlichen Finger, daß Allen, die es hören, die Ohren gellen (Jer. 19, 3), und dann Jeder

gern einstimmt in den Chor, damit er nur auch einmal schnalzen kann. Besonders die alte, ehrwürdige, fromme Base (Sie wissen, wen ich meine) ist zweifelsohne jene starke, keusche Judith, die Ehre des musikalischen Jerusalems, die Freude unseres Israels, und die Herrlichkeit unseres Volks (Judith 15, 11; 16, 26), welche Niemand Etwas zu Leide thut, und nur den Holofernes tödtet, wenn er Unzucht mit ihr treiben will. Sie ist jene Debora, die auf die Seele der Starken tritt und den Kindern, damit sie ihr nachlaufen, weil die Starken sie nicht brauchen, Milch und Honig zeigt; die tapfere Jahel, welche den wilden Siſſera mit der Milch ihrer Rede einschläfert, und ihm sodann den Wandnagel mit dem Hammer der Gründlichkeit durch den blöden Kopf treibt, daß vergebens Mägdlein und Braut auf ihn harren (Richt. 4). Daneben steht ein geordnetes Salomonisches Kriegsheer, aber es ist ein unerschrockener pusillus grex (Luc. 12, 32), der gegen feindliche Angriffe, gleich dem listigen wehrhaften Eselgeschlecht, die Köpfe zusammensteckt, und a posteriori dem Feinde Schweif und Huf in's Gesicht schlägt. Ein Horn des Heils und das vas electionis wollen sie seyn, aber sie begnügen

sich mit dem Scheine des heilsamen schützenden Hafendeckels auf dem ledigen, sündhaften Fleischtopfe Mizraim (Exod. 16, 3). Den alten Drachen bekämpfend naschen sie im Verfolgen und gebären im Laufe, gleich Münchhausens berühmtem Jagdhunde, und aus Mutterleib mit ererbtem Trieb mit ins Gebell einstimmend, laufen alsbald die gebornen Hündlein einzig wathschelnd nach. Sie sind immer originell und immer gründlich; auch ruhig und feurig zugleich, wie der Hekla, wenn er in der Tiefe seiner Massen brennt, und Feuer ausspeiet, während sein Scheitel von Winter starrt. Vor ihrer kriegerischen Stimme, schrecklich gleich dem Brüllhorn des Stiers von Uri, und vor ihren Beweisen, gleich der Luft aus den sieben Posaunen des Halljahrs, sieben Tage lang von sieben Priestern geblasen, müssen die feindlichen Mauern und Bollwerke Jericho's, d. i. der nicht zur Clique Gehörenden oder der noch an dem alten guten Stamm der Kunst Festhaltenden, einstürzen, nachdem sie trocken und doch mit gewaschenem Pelz durch den Jordan der Romantik und Neuromantik, auf Untiefen und Furthen, gewatet sind (Joh. 6, 20). Wenn sie einmal das Netz auswerfen, ach so muß es zerreißen in

der Fülle des Segens (Luc. 5, 5—6); wer aber auf sie fällt, muß sich zerstoßen, und auf wen sie fallen, muß guter Regel nach zermalmet oder an der Eselsmühle ihrer grundlosen Weisheit in die Tiefen des Meeres versenkt (Luc. 20, 18. Matth. 18, 6), d. h. ganz und gar ignorirt werden, als wenn er gar nicht in der Welt wäre. Aber in der That möge ihnen immer vollständiger nur das natürliche Wachen in helles prophetisches Träumen zerfließen, damit doch endlich in der Musik auch Joels Weissagung wahr werde: **Somnia somniabunt, visiones videbunt** (Joel 2, 28); denn bei ihnen allein ist doch nur Wahrheit, Weih' der Kunst und göttliche Salbung; sie triefen ja von Salbung wie Arons Bart! — Sie sind ja die Stimmen der Wüste (Jos. 40, 3); sind — ach! was sind sie nicht Alles! — sind die Henoche und Eliasse der Musik, die vor deren Ende hergehen, und predigen (Mal. 4, 5), was den Weisen zwar verborgen, doch was den Kindelein bekannt ist (Luc. 10, 21), dieweil ja Gott sich nur im Munde der Unmündigen Lob bereitet.

Sie sehen, mein Werthester! ich kann nicht aufhören mit Lesen in dem guten Buche, und der Gleichnisse und Vergleiche, die so gut passen,

strömen in Fülle mir zu. Aber glauben Sie mir aufs Wort auch, daß sie passen, und daß sie passen, ist eben das Elend unserer Zeit, und der Grund, daß es mit unserer eigentlichen Nationalmusik so schlecht steht. Die Kritik hatte bisher ein zu großes, furchtbares Uebergewicht, und die Willkühr und Laune, mit welcher sie eigenmächtig den Rang zwischen allen Componisten und Virtuosen feststellte, mußte verderblich auf die Kunst und auf den Geschmack wirken. Anfänger und verzerrte Charaktere oder verunglückte Genie's mit einer guten Portion Halbbildung sehen wir von ihr himmelhoch gerühmt, während man den bessern Meistern die seidene Schnur zuschickt. Der Künstler fügt sich, denn er lebt dem Augenblicke, und die Kunst wird mit verzerrt. Jenes Nest der Gehaltlosigkeit und arroganten Oberflächlichkeit, des gedankenlosen Wortbombastes und der Klatscherei, der Unwahrheit und Selbstsucht, des musikalischen Jacobinismus und Sanscullotismus, der oft auch bessere Kräfte ansteckt und abnutzt, der Nichts wahrhaft fördert, aber Vieles verwirrt, und der nur um so mehr schadet, wenn er — wie bei der Musik der Fall ist — Gegenstände ergreift, von welchen das Publikum hauptsäch-

lich seine Kenntniß aus Journalen holt, — dieses Nest ist schuld, daß es so aussieht in unserer Kunst, wie es wirklich aussieht. Unser deutsches Volk ist auch musikalisch ein schändlich zerstücktes und unterdrücktes Volk: lassen Sie uns vor aller Welt Augen aber die Eisdecke der Tyrannei in die Luft sprengen, und durch Offenheit und Wahrheit, Freimüthigkeit und gewissenhafte Treue, und käme nie das Schwert aus der Hand, ein Beispiel und eine That aufstellen, über welche in einen gelinden Enthusiasmus zu gerathen sowohl polizeilich als ästhetisch erlaubt seyn wird, und über welche in solchen Enthusiasmus zu gerathen dann unsere Künstlerwelt auch wohl nicht erst getrieben werden muß, da sie entblößt werden soll von einer Tyrannei, die sie wohl fühlt. Freie Kritik, lediglich gegründet auf den Fels der Kunstwissenschaft; freie Entwicklung des Talents, mit concentrirtester geistiger Kraft, und energischer Wahrheit; keine Faction und keine Kaste; keine Concession — und der erste Samen neuer deutscher Classicität in der Musik ist geworfen; anders nicht.

4.

Ueber den Einfluß der, einen tönenden Körper umgebenden oder berührenden, andern Körper und Gegenstände auf den Ton oder Klang selbst,

oder:

über die beste Beschaffenheit und Einrichtung der Concertlokale.

Ich darf nicht zweifeln, daß jeder Musiker (ohne Ausnahme) bereits häufig die Erfahrung gemacht hat, daß sein Instrument oder seine Stimme an dem einen Orte oder in dem einen Locale besser, heller und anhaltender, reiner und reicher klingt, als an oder in einem andern; aber ob alle, ja nur viele auch schon darüber nachgedacht haben, woher dieser und nicht selten so äußerst merkliche Unterschied in dem Klange, sobald er an einem andern Orte erzeugt wird, eigentlich rührt,

dürfte schwerlich der Fall seyn, und versuche ich daher, hier meine Erfahrungen und Ansichten darüber niederzulegen, so glaube ich einen Gegenstand damit zu berühren, der für jeden Musiker und Musikfreund auch in sofern von großem Interesse seyn muß, als sich daraus nicht allein die verschiedenen Wirkungen ein und desselben Tonwerks oft erklären lassen, sondern wir darnach auch manche Vorausbestimmungen für unsere Leistungen treffen können, um die ganze mögliche Wirkung derselben zu erreichen.

Zufällig kann ein solcher Unterschied nicht seyn, denn ohne allen Grund und alle Ursache geschieht und gestaltet sich Nichts in der Welt; an dem Instrumente oder der Stimme aber kann die Schuld davon auch nicht liegen, denn diese sind ja immer ein und dieselben. Ein Geiger tritt hier auf in einem Saale und sein Ton erscheint herrlich, schön, voll, glockenhell, rein; er spielt auf demselben Instrumente, mit denselben Saiten und Bogen, in einem andern Locale, und — wie ganz anders lautet jetzt das allgemeine Urtheil über seinen Ton. Geht es den Pianisten, Cellisten, Hornisten, Clarinettisten, Oboisten, dem Sänger rc., dem ganzen Orchester nicht eben

so? — Da freuen wir uns, wenn einmal das Local gut war, und ärgern uns zehnmal über das schlechte, zanken, entschuldigen, denken aber nicht einmal ernstlicher an den Grund. „Der Saal (oder welches Local es nun war) ist akustisch schlecht gebaut“ — das in der Regel die einzige allgemeine Phrase, bei der wir Trost suchen, und doch auch hat die Bauart selbst, die architektonische Construktion des Locals nicht immer die Schuld, ja kann in ein und demselben Locale sogar heute der Ton gut, morgen weniger hell und rein erscheinen. Die Ursachen liegen tiefer und auf den verschiedensten Seiten, liegen überhaupt in allen den Körpern und Gegenständen, welche den klingenden Körper umgeben, denselben berühren oder in irgend welcher Beziehung zu demselben stehen, und dieser Körper können eben so viele und verschiedene seyn, als sie selbst sich wieder verschieden gestalten.

Damit zur Sache liegt also der Grund davon, warum der Ton eines Instruments oder einer Stimme in dem einen Locale, an dem einen Orte besser klingt, als in oder an einem andern, überhaupt in der Beschaf-

fenheit der Körper oder Gegenstände, welche das Instrument oder den tonerregenden Theil desselben umgeben oder berühren, und zur Erklärung der ganzen eben so merkwürdigen als natürlichen Erscheinung die einflußreichen Beziehungen nun untersuchend, in welchen die verschiedene Beschaffenheit dieser Körper oder Gegenstände zu dem Tone selbst und seiner verschiedenen Gestaltung stehen kann, ist vor allen Dingen darauf Bedacht zu nehmen, ob die Umgebung oder Berührung der tonerregenden oder wirklich klingenden Theile im Instrumente oder in der Stimme von Seiten dieser Körper unmittelbar oder mittelbar geschieht. * Bei unmittelbarer Berührung nämlich muß der Einfluß ein ungleich bedeutenderer seyn als bei mittelbarer. Betrachten wir jede Art insbesondere.

I. Einfluß der, den tönenden oder tonerregenden Körper unmittelbar umgebenden oder berührenden Gegenstände auf den Ton selbst.

Geschieht die Berührung oder Umgebung

* Ohne alle gegenständliche Umgebung oder Berührung von Außen ist kein klingender Körper, und wäre jener Gegenstand auch blos die Luft.

von Außen *unmittelbar*, so kann der auf die Beschaffenheit des Tones einwirkende Gegenstand nur seyn

entweder derjenige, welcher die Schwingung des tönenden Körpers *selbst* erregt hat,

oder derjenige, *an* oder *in* welchem der tönende Körper zunächst schwingt.

Bei dem *ersteren*, demjenigen den tönenden Körper unmittelbar berührenden Gegenstande, welcher *selbst* den letzteren in Schwingung setzte, ist von bedeutendem Einflusse auf die Beschaffenheit des Tons einmal — wie jeder Musiker weiß und weßhalb ich mich auch nicht länger dabei aufhalte — seine *Qualität*, dann aber auch — und was wichtiger ist — seine *Quantität*, und diese sowohl in Beziehung auf *ihn selbst* als auf seine *Bewegung*. Die Quantität des Körpers selbst kann von Einfluß auf die verschiedene Beschaffenheit des Tons seyn, theils weil es von der Größe desselben, zugleich jedoch auch von dem Orte seiner Berührung abhängt, wie viele Molecule des andern Körpers zugleich in Schwingung gerathen sollen, theils weil darauf zum Theil auch die Stärke seines Mitklingens beruht. Schlagen wir mit einem Hammer gegen ein Glas, so entsteht ein ande-

rer Ton, als schlagen wir mit einem Federkiel dagegen; streichen wir die Violinsaiten über dem Griffbrette an, so ist der Ton ein anderer, als streichen wir sie vorn vor dem Stege an rc. Die Quantität der Bewegung des Körpers ist von Einfluß auf die Beschaffenheit des Tons, je nachdem dieselbe stark oder schwach, schnell oder langsam, von kurzer oder langer Dauer ist, denn von der Stärke dieser Bewegung hängt theils sowohl die räumliche Quantität der Schwingung des tönenden Körpers selbst und somit zum Theil die Stärke seines Klanges, als theils auch die Stärke des Mitschallens des berührenden Körpers ab; auf der Schnelligkeit dieser Bewegung beruht zum großen Theile die in unmittelbarer Beziehung zu dem Tone stehende Schnelligkeit der in dem tönenden Körper selbst erregten Schwingung; und von der Dauer dieser Bewegung endlich hängt zum großen Theile auch die Dauer der erregten Schwingung des eigentlich tönenden Körpers ab, somit auch die Dauer des Tones und somit eines Theils auch die Stärke desselben (während z. B. ein Violinbogen fortfährt zu streichen, wächst der Ton der Saite bis zu einem gewissen Punkte an, weil nämlich die mehrfach zurückgeworfenen

Wellen derselben immer in die ursprüngliche Lage zurückkehren und daselbst durch neu erregte Wellen verstärkt werden. *

Bei dem zweiten, demjenigen den tönenden Körper unmittelbar umgebenden oder berührenden und für meinen nächsten Zweck hier auch besonders wichtigen Gegenstande, in oder an welchem jener schwingt, ist von bedeutendem Einflusse auf die Beschaffenheit des Tons ebenfalls sowohl seine Qualität als seine Quantität, aber nur in ungleich mehrfacher Beziehung.

Qualitativ übt dieser Gegenstand einen bedeutenden und wesentlich ändernden Einfluß auf die Beschaffenheit des Tones selbst aus, je nachdem er ein fester oder flüssiger und wiederum zwar ein ausdehnbar oder tropfbar flüssiger ist. Jeder Ton nämlich, wissen wir, wird erzeugt durch einen elastischen Körper, indem derselbe durch seine Schwingung noch einen andern elastischen Körper in eine gleichmäßige Schwingung setzt. Dieser ist eben derjenige, in oder an welchem jener schwingt.

---

* S. Webers Wellenlehre, S. 538, und Chladni's Akustik, S. 120.

Ist derselbe nun so beschaffen, daß der Gegenstoß, welchen die Schwingung des ersteren durch ihn erhält, ein heftiger oder stärkerer ist, so muß natürlich auch der Ton ein stärkerer und reinerer seyn, und in eben demselben Grade abnehmen, als jener Gegenstoß an Stärke abnimmt. Die Heftigkeit des Gegenstoßes aber hängt ab von dem Grade der Elasticität des Gegenstandes, in welchem der tonerregende Körper schwingt, und diese Elasticität wieder von der Masse und dem Grade der Molecule. Derjenige Gegenstand, in welchem ein musikalisch klingender Körper schwingt, ist in der Regel blos die Luft; eine feuchte oder nasse Luft kann nie so elastisch seyn, als eine trockene, und der Ton eines Instruments oder einer Stimme wird daher niemals auch in einem feuchten Locale so hell, rein und kräftig erscheinen und klingen, als in einem trockenen, und dies Alles in einem desto höheren Grade, je mehr die erwähnte Eigenschaft der in dem Locale befindlichen Luft zunimmt. So wird gewöhnlich allgemeinhin ein großer gewölbter Saal als am vortheilhaftesten für den Klang des Tones angesehen; aber ist der Saal von einem feuchten Mauerwerke umgeben, ist die darin eingesperrte Luft zu sehr

getränkt von der äußeren, im Augenblick durch Regenwetter vielleicht besonders feuchten Atmosphäre, so wird der Ton gleichwohl nicht so hell, voll und klar erscheinen, als er unter andern Umständen und Bedingungen in ein und demselben Saale, ohne dessen Raum, dessen architektonische Construktion an sich auch nur im mindesten zu ändern, nothwendig erscheinen würde und müßte. Freilich ist dieser allgemeine Satz wiederum nur bedingungsweise wahr; sehr kommt es dabei auch auf die Fähigkeit der Luft an, die Schwallwellen, welche von dem tönenden Körper ausgehen, gleichmäßig, schnell und weit genug zu verbreiten, und da es nun eine allgemein bekannte Thatsache ist, daß feste und tropfbar flüssige Körper den Schall ungleich stärker und weiter verbreiten als die ausdehnbar flüssigen und weichen, so sollte und könnte man glauben, daß eine warme und feuchte Luft in einem eingemauerten Locale dem Tone weit vortheilhafter erscheine, als eine kalte, trockene; allein hier tritt uns wieder das akustisch sehr wichtige Verhältniß der Qualität des schallleitenden Körpers zu der Qualität des schallenden entgegen. Nur wenn beide einander gleichartig sind, findet auch eine vollkommene Fortpflanzung

statt, weil dann das leitende Medium den Schall vollkommen mit allen seinen Modificationen aufzunehmen fähig ist. Für Töne oder Klänge, in festen Körpern erregt, sind auch nur feste Körper, für die im Wasser hervorgebrachten auch nur das Wasser, für die in der Luft erzeugten auch nur die Luft der vollkommenste Leiter, * und zwar um so vollkommener, je vollkommener diese Gleichartigkeit bei beiden ist, und so bleibt, da aller eigentlich musikalische Ton nur in der Luft erzeugt wird, für uns auch jener Satz dennoch als dadurch wahr stehen, nur führt die Thatsache, daß feste Körper auch am besten geeignet sind, Schallwellen aufzunehmen und zu verbreiten, noch zu der Bemerkung, daß demnach in jedem Locale auch der Ton am besten klingen muß, wo die erregte Luft nur mit festen Gegenständen correspondirt, unter welchen dann wieder den Vorzug verdienen diejenigen, welche die meiste Elasticität der Molecule besitzen. Alle Verzierungen in einem Locale, welche weiche Stoffe erfordern, bis auf die mit Tuch beschlagenen Bänke, Stühle und Fenstervorhänge hinab, sind der

* S. Webers Wellenlehre, S. 532.

Schönheit des Tonklanges nachtheilig, und um so nachtheiliger, je weicher und häufiger sie vorkommen. Eben so alle elastischen Gegenstände, denen zugleich eine gewisse intensive Festigkeit mangelt, als z. B. hohle Säulen, Sandböden u. dgl. m. Anführen muß ich hier auch noch den merkwürdigen Umstand, daß ein in einem Medium von gleicher Qualität erzeugter Ton niemals ganz in ein Medium von anderer Qualität eindringt, und dieses wiederum von bedeutendem Einflusse auf die Verschiedenheit der Tonerscheinung seyn kann, ja seyn muß. Der Geiger, dessen Instrument in einem aller Einwirkung der Luft verschlossenen Kasten eingesperrt war, nimmt dieses und spielt sofort in einem luftigen oder feuchten Locale: die Schallwellen, welche von seinem Instrumente ausgehen, werden niemals sich ganz der Luft des Raumes mittheilen, sondern stets zum großen Theile wieder in das Instrument zurückkehren, und somit doppelt schwach und marklos den Ton dem Hörer erscheinen lassen. * Wie bei dem Geiger aber, so bei jedem Instrumentisten, und alle, auch der Sänger, werden

* S. Baumgärtners Naturlehre, S. 234 u. 244.

unter jeder Bedingung noch am glücklichsten seyn, wenn sie vor der öffentlichen Leistung ihr Organ einige Zeit der Atmosphäre des Locals aussetzen und so dasselbe gleichsam mit dieser vertraut machen, damit wenigstens von dieser Seite her dem unumstößlichen Gesetze der qualitativen Gleichheit zwischen dem schallleitenden und dem schallenden Körper kein Hinderniß in den Weg gelegt wird. Als verlässigsten Zeugen bei dieser Behauptung darf ich wohl die Sänger anrufen, da von ihnen schwerlich wohl Einer die traurige Erfahrung nicht schon gemacht hat, daß, aus warmer Luft unmittelbar in kalte gestellt, oder umgekehrt, er jedesmal, und wenn er sich auch noch so sehr anstrengte, nur eine halbe Wirkung hervorbrachte; „der Ton blieb ihm in der Kehle."

Quantitativ dann kann der Gegenstand, an oder in welchem ein tönender oder tonerregender Körper schwingt, von änderndem Einflusse auf die Beschaffenheit des Tons und Tonklangs selbst seyn sowohl in Beziehung auf sich, seine eigene Beschaffenheit, als in Beziehung auf den Raum, die Zeit und die Intension, womit er diesen Körper unmittelbar berührt oder umgiebt. In Bezug auf

sich, auf die Beschaffenheit des einen klingenden Körper unmittelbar umgebenden Gegenstandes muß ich beispielsweise wieder die feuchte Luft nennen. Je feuchter die Luft des Locals ist, in welchem gespielt oder gesungen wird, desto weniger rein, hell und klar erscheint auch der Ton, und was besonders merkwürdig ist — immer auch etwas tiefer, als er nach der eigentlichen Stimmung sollte, nämlich wegen der langsameren Schwingungen, welche die Luft in diesem Falle machen kann. Ist die Feuchtigkeit so groß, daß sie sich mehr oder weniger auch dem schwingenden und tonerregenden Körper selbst mittheilt, so erscheint auch wohl gar kein Ton*. In Beziehung auf den Raum, welchen der tönende Körper einnimmt, gehört dahin die Thatsache, daß eine in eine überall gleich weite Röhre oder in einen überall gleich weiten Raum eingeschlossene Luftstrecke, indem sie dadurch gehindert wird, sich seitwärts weiter auszubreiten, den Schall oder Ton bis zu einer ungleich bedeutendern Weite ungeschwächt fortleitet als jede oder jeder andere, und daß somit die Blas-Instrumente z. B., welche säulenartig oder

* S. Chladni's Akustik, S. 267 ff.

gleichmäßig, nicht konisch gebohrt sind, in einem sehr großen Lokale mit einem weit mehr glücklichen Erfolge angewendet werden können, als die konisch gebohrten, Locale mit vielen Nischen, Logen ꝛc. aber niemals so förderlich dem Klange eines Instrumentes oder einer Stimme erscheinen als andere *. In Beziehung auf die Zeit der Tonerscheinung kommt es eines Theils auf die Schnelligkeit der Schwingung, andern Theils auf die Dauer des vernommenen Klanges an, und hier tritt derselbe Fall wieder ein, den ich so eben in Bezug auf die Beschaffenheit des umgebenden Körpers anführte. Intensiv ist der einen Einfluß auf den Ton ausübende und den tonerregenden oder tönenden Körper unmittelbar umgebende Gegenstand entweder ein fester oder ein ausdehnbarer. Ist er ein fester, so bieten uns besonders die Wände der Blasinstrumente, welche die darin schwingende und tönende Luft umgeben, ein merkwür-

* Kircher versichert z. B., in einer alten römischen Wasserleitung einen Schall 600 Fuß weit mit gleicher Stärke gehört zu haben. Die überall gleichmäßig gebaute Wasserleitung des Claudius soll einen Schall mehrere italienische Meilen weit verbreitet haben. S. Chladni a. a. O., S. 237.

biges Beispiel. Sind dieselben nur ein wenig dicker als sie seyn sollen, so ist der Ton auch dumpf, und die Anwendung von da auf Localitäten liegt sehr nahe. Je dicker das Mauerwerk, welches einen Concertsaal umgiebt, desto weniger hell wird auch der Ton darin erscheinen, da die Schallwellen sich solchem nicht so leicht mittheilen, obschon zur Elasticität auch eine gewisse innere Festigkeit gehört, aber eine Festigkeit der Molecule, was ein Resonanzboden am besten beweist, der desto wirksamer sich zeigt, je weniger er im Ganzen schwingen kann, also je fester er in sich selbst ist. * Ist der Körper ein ausdehnbarer, also wiederum unsere atmosphärische Luft, so kommt rücksichtlich der Tonbeschaffenheit seine intensive Quantität deßhalb sehr in Betracht, weil, wenn der Luftraum, in welchem ein Ton erzeugt wird, kein unendlicher ist, sondern ein begränzter, der letztere auch bedeutend verstärkt werden kann. Wir kommen damit auf einen sehr wichtigen Punkt, nämlich auf die Größe des Locals, in welchem gespielt oder gesungen wird. Die Begränzung

---

* Man sehe den Art. Resonanz in meinem „Universallexikon der Tonkunst."

des Luftraumes, in welchem ein Ton schwingt, kann zur Verstärkung desselben sehr viel beitragen einmal dadurch,

daß die fortschreitenden Schallwellen an einem in dieser Richtung ihnen entgegenstehenden, ihr Fortschreiten hemmenden Körper gebrochen und zurückgeworfen werden.

Diese Brechung und Zurückwerfung hat aber außer der zunächst hierher gehörenden intensiven Wirkung, der Verstärkung des Schalles, auch noch zwei andere, nämlich eine zeitliche, die Verlängerung des Schalles, den sogenannten Nachhall, und eine mehrheitliche, die Wiederholung des Schalles, den Wiederhall oder das Echo. Welche von diesen drei Wirkungen Jemand vernehmen soll, hängt von der Weite des Raumes ab, den die Schallwellen zu durchlaufen haben, ehe sie gebrochen und zurückgeworfen werden, freilich auch von dem Standpunkte des Hörers.* Ist die Länge des Raumes von dem tönenden Körper bis zu dem, wo die Schallwellen zurückgeworfen werden, nur so groß, daß während der Zurückwerfung derselben der tönende Körper noch zu schwingen fortfährt,

* S. Chladni a. a. O. S. 244–249.

und zwar nach derselben Richtung, den die vorangegangenen Schallwellen nahmen, und rühren sie von Schwingungen ein und desselben Tons her, so begegnen sich diese neuen und jene zurückgeworfenen Schallwellen, indem sie, falls sie nicht durch den Körper, an welchem sie sich brechen, eine andere Richtung erhalten haben, sondern so viel als möglich geradlinig geblieben sind, den schon einmal durchlaufenen Raum wieder rückwärts durchlaufen, und bewirken dadurch, daß der Ton sich verstärkt und um desto mehr zwar, je weniger die Schallwellen beim Anprallen an den sie brechenden Körper in viele kleine sich zerspalten, je größer demnach die sich durchkreuzenden Wellen sind, * woraus wiederum nun sich sehr wichtige Merkmale ergeben, an welchen man die Tauglichkeit und Angemessenheit eines Locals zu musikalischen Leistungen erkennen und bemessen kann. Ist nämlich die einem Spieler gegenüberstehende Wand der Art eingerichtet, daß die Schallwellen, welche an dieselbe anprallen, nicht gleichmäßig wieder zurückgeworfen werden, vielmehr durch Oeffnungen in Thüren u. dgl., durch Säulengänge rc., auch

* S. Webers Wellenlehre S. 535—537.

eine andere Richtung noch nehmen können, so wird der Ton niemals so schön, voll und klar erscheinen, als wo dies nicht der Fall ist. Die meiste Kraft verliert derselbe aber, wenn, wie es häufig in Theatern der Fall ist, durch Oeffnungen im Plafond (in den Souffiten) den Schallwellen sogar ein Ausweg gestattet ist, von dem sie niemals zurückzukehren vermögen, indem sie sich entweder in andern Räumen oder in der unbegränzten Weite verlieren. Ist die Länge des Raumes von dem tönenden Körper bis zu dem, wo die Schallwellen sich brechen und zurückgeworfen werden, so groß, daß der tönende Körper bereits zu schwingen aufgehört hat und die Tonempfindung so eben endet, wenn die Wirkung jener Zurückwerfung der Schallwellen das Ohr trifft, so daß sich die Empfindung der letzteren unmittelbar an die erstere anschließt, so entsteht keine intensive Verstärkung des Schalls, sondern das, was wir Nachhall nennen. Hat aber die Länge des Raumes von dem tönenden Körper bis zu jenem, wo die Schallwellen sich brechen und zurückgeworfen werden, und von diesem wiederum bis zum Standpunkte des Hörenden, diejenige Größe, daß die Empfindung des Halles sich nicht unmittelbar

an die des ursprünglichen Schalles anschließt, sondern eine Unterbrechung, sey sie auch noch so klein, vom Ohre bemerkt wird, so ist die Wirkung jener Zurückwerfung das, was Wiederhall oder Echo heißt. Beides aber, Nachhall und Wiederhall, verwirrt die Wahrnehmung des Tones, und darf also in einem Locale, wo musikalische Leistungen mit voller Wirkung statt haben sollen, nicht vorhanden seyn, und es kommt daher von dieser Seite sehr auf die Beschaffenheit eines Locals an, um über die Güte jener ein vollkommen richtiges Urtheil zu fällen. Man hat beobachtet, daß ein gesundes Ohr etwa 10 Töne in einer Secunde als gesondert und deutlich unterscheiden kann, und folgert daraus, daß $^1/_{10}$ Secunde hinreiche, einen Ton oder Schall zu empfinden. Darauf beruht denn auch die Möglichkeit eines Echos und Nachhalls. Wenn nämlich eine zurückgeworfene Fläche so weit ist, daß der Schall hin und zurück wenigstens $^1/_{10}$ Secunde braucht, so können wir den Wiederhall vom Schalle selbst unterscheiden. Nun aber pflanzt sich ein Schall oder Ton in einer Secunde etwa 1050 Fuß weit fort, in $^1/_{10}$ Secunde also 105 Fuß, und ist also das Local so groß und weit, daß der Raum vom

tönenden Instrumente oder vom Sänger bis zu derjenigen Seite, von wo die Schallwellen zurückgeworfen werden, und von da wieder zurück bis zum Standpunkte des Hörers 105 oder mehr Fuß beträgt, so wird letzterer jedesmal einen Nach- oder Wiederhall wahrnehmen. Bedeutend kommen hierbei nun auch noch einmal die Arten der Brechungen in Betracht. In sehr großen, hohen und gewölbten Sälen, deren Länge in der Fläche schon von dem Standpunkte des Spielers bis zu der entgegengesetzten Seite 50 und mehr Fuß beträgt, wird daher der Hörer immer am besten thun, wenn er die äußerste Seite zu seinem Standpunkte wählt (er nimmt dann die Wirkung der Schallwelle zwar nur einmal, also den Ton etwas schwächer, aber doch auch ohne Nachhall wahr); denn steht er vorn in der Nähe des tönenden Körpers, so beträgt der Lauf der Schallwelle hin und zurück mehr als 105 Fuß und er wird immer die Wirkung eines Nachhalls empfinden. In kleineren und niedrigeren Sälen dagegen nimmt er in jener Nähe den Ton stets in verdoppelter Kraft wahr, weil die Schallwellen zu gleicher Zeit doppelt an sein Ohr schlagen, da der Weg hin und zurück nicht so viel beträgt, als zu einem

Nachhalle nothwendig ist. Ich habe dieses schon oft erprobt und stets bewahrheitet gefunden. Daher auch die Thatsache, daß eine Musik in einem kleineren, sonst gut construirten Locale oft ungleich kräftigere Wirkung hervorbringt, als in einem großen, während der erste Anschein für letzteres sprechen sollte.

Zweitens kann die Begränzung des Luftraums, in welchem ein Ton schwingt, zur Verstärkung desselben sehr viel beitragen

dadurch, daß die fortschreitenden Schallwellen an den ihnen entgegengesetzten Schranken gebrochen und eine mehr oder minder große Anzahl nicht in gerader oder schiefer Richtung nach der Seite des sie erregenden Körpers zurück, sondern nach der diesem Körper entgegengesetzten Seite hin so geworfen wird, daß sie in einen kleinen Raum oder Punkt zusammengedrängt werden.

Die so von allen oder wenigstens von zwei einander entgegengesetzten Seiten zusammengeworfenen Schallwellen durchkreuzen sich nämlich und bewirken dadurch, daß die Verdichtung und Verdünnung der in den Kreuzungspunkten befindlichen Lufttheilchen nach Verhältniß der Zahl der in diesen Punkten sich durchkreuzenden Wellen

gesteigert und so die Schallempfindung bei dem in dem Durchkreuzungspunkte befindlichen Subjekte bedeutend verstärkt wird. Dies findet statt in allen — wenn ich so sagen darf — elliptisch gebauten Localen, so daß jedenfalls die gewölbten und in den Ecken überall abgerundeten Säle für den Ton selbst wie für seine Wirkung als die vortheilhaftesten erscheinen, und in dem Grade um so mehr zwar, als kein anderer Ausweg die Schallwellen gewissermaßen zwingt, sich zu durchkreuzen und darnach in einem bestimmten Punkte ungeschmälert zusammenzutreffen, und je weniger dieselben durch andere aufhaltende Gegenstände, Säulen u. dergl., in solchem Schwunge gestört werden.* Ein merkwürdiges Beispiel dafür liefert die elliptisch gebaute Cathedrale zu Girgenti in Sicilien, wo man, dem glaubwürdigsten Zeugnisse nach, wenn an der Thüre, die aber nicht offen seyn darf, leise gesprochen oder sonst ein Schall erregt wird, den man in einem andern Raume kaum auf 10 Schritte hören wird, solchen sehr deutlich noch am andern Ende der großen Kirche wahrnimmt.

---

* S. Chladni a. a. O. S. 241 ff.

Endlich drittens kann die Begränzung des Luftraums, in welchem ein Ton schwingt, zur Verstärkung desselben beitragen

dadurch, daß die Schallwellen an den Seiten so gebrochen werden, daß sie mit einer von ihrem Erregungspunkt nach der gegenüberstehenden Seite gedachten geraden Linie parallel nur geradaus vorwärts fortschreiten, ohne zugleich seitwärts sich zu verbreiten.

Hierdurch wird Zweierlei bewirkt: Verstärkung des Schalles durch die Brechung der Wellen, und ungeschwächte Fortleitung desselben durch Verhinderung der allseitigen Verbreitung der Schallwelle. Daher sind zu breite Locale, in welchen das Orchester nicht beide Seiten zu berühren und so die ganze Breite einzunehmen, oder wo dasselbe sich nicht an eine Rückwand anzulehnen vermag, niemals der musikalischen Wirkung förderlich. Den besten Beweis liefern große Kirchen, wenn der Spieler oder Sänger daselbst auch hinter dem Orchester, hinter seinem Standpunkt noch eine bedeutende Tiefe hat. Die Schallwellen zerstreuen sich auch dorthin, und der Hörer vorn erhält nur einen Theil davon, hört den Ton also auch nur zum Theil

in seiner eigentlichen Schönheit, Fülle und Kraft. Ich glaube nicht, daß dieser sehr wichtige Satz noch einer weitern Ausführung bedarf, und gehe daher nun zur Betrachtung auch desjenigen Einflusses über, welchen selbst Gegenstände, die nicht in unmittelbarer, sondern nur in mittelbarer Berührung mit dem eigentlich tönenden oder tonerregenden Körper stehen, noch auf die Beschaffenheit des Tones selbst haben können.

II. Einfluß der, den tönenden Körper nur mittelbar berührenden Gegenstände auf den Klang oder Ton selbst.

Auch hierbei, bei Erwägung des Einflusses, den Gegenstände, welche das tönende Instrument nicht unmittelbar, sondern nur mittelbar umgeben oder berühren, auf den Klang oder Ton des letzteren haben können, kommt es sowohl auf die Qualität als die Quantität dieser Gegenstände an. Sind sie feste Körper und auch das Mittel, vermöge welches sie mit dem tönenden Theile des Instrumentes oder überhaupt diesem in Berührung stehen, ein fester Körper, so gilt die durch die Erfahrung vollkommen bestätigte Regel, daß ein durch feste Körper oder durch die Luft verbreiteter Klang

alle andern Körper auch in Bewegung setzt, welche in denselben Zeiträumen zu schwingen vermögen. * Dabei ist auch durchaus nicht nothwendig, daß diese Körper ein und denselben Ton von sich geben, sondern je nach ihrer Größe können sie auch wohl höhere und tiefere Töne hervorbringen, wenn dieselben nur in einer vollkommen harmonischen Verwandtschaft zu dem erstern Tone des klingenden Instrumentes stehen, so werden sie augenblicklich auch durch dieses mehr oder weniger bemerkbar erregt werden. Befinden sich nun in einem Locale z. B. eiserne Stäbe vor den Fenstern, viele metallene Lampenhacken, eiserne Säulen oder sonstige klangfähige Gegenstände, so werden dieselben jedesmal mitschwingen, wenn ein ihrem Toninhalt nah verwandter Ton von dem Spieler oder Sänger ausgeht, und wird dadurch eine Unklarheit, Undeutlichkeit, ja Verworrenheit dieses sogar in der Wahrnehmung des Hörers entstehen, welche der ganzen Wirkung der Leistung schlechterdings nicht förderlich seyn kann. — Ist der einen tönenden Körper mittelbar berührende Gegenstand ein fester, das Mittel der Berüh-

* S. Chladni's Akustik, S. 51, 270.

rung selbst aber ein elastisch-flüssiger Körper, so erwähne ich beispielweise nur den Fall, daß auch die in einem Resonanzboden eingeschlossene Luft, welcher die Schwingung durch jenen Boden mitgetheilt wird, resonirt und dadurch den Klang bedeutend verstärken kann, weil sie, wenn sie resonirt, anderer Luft denselben weit vollkommner mittheilt, als feste Körper, und daher die Gestalt des in dem Resonanzboden eingeschlossenen Luftraumes und die Lage der Oeffnungen desselben nach Außen für die Resonanz von großer Wichtigkeit erscheinen. Gesetzt den Fall, ein Flötist sey genöthigt, seine Stellung auf dem Orchester so zu nehmen, daß die Oeffnung seines Instruments dem Orchester, nicht dem Publikum zugerichtet ist, so wird von letzterem sein Ton auch niemals so klar und hell vernommen werden, als wenn das Umgekehrte in der Stellung der Fall ist. Ich habe einmal den Enthusiasmus für einen ausgezeichneten Violinisten auf die lächerliche Weise sich äußern sehen, daß man eine Art Baldachin erbaute, unter welchem er öffentlich spielen sollte; er sträubte sich, doch er mußte von der Ehre Gebrauch machen, und siehe da — sein sonst so schöner, heller, klarer Ton erschien gedeckt

wie er selbst, weil die schwingende Luft in dem Instrumente, aus den F-Löchern dringend, doch nicht so unmittelbar sich der äußern Luft mitzutheilen vermochte, als wenn das hindernde Dach über dem Instrumente weg gewesen wäre. Andere Anwendungen der Regel liegen Jedem nahe genug. — Ist der einen tönenden Körper mittelbar berührende Gegenstand ein elastisch-flüssiger, das Mittel der Berührung umgekehrt aber ein fester Körper, so gehört dahin vornehmlich wieder die oben schon erwähnte Thatsache, daß ein durch schwingende Luft erzeugter und durch die Luft fortgeleiteter Schall feste Körper, auf welche die Schallwellen stoßen, falls sie in denselben Zeiträumen mitzuschwingen vermögen, auch zum Mitschallen veranlaßt. Die Alten brachten deßhalb in einigen Theatern, in Vertiefungen zwischen den Sitzen der Zuschauer, dünne, in verschiedene Töne gestimmte metallene Gefäße an, die, auf schmale keilförmige Unterlagen gestützt, schief nach unten gekehrt waren, in der Absicht, daß jeder Laut, welchen der Schauspieler spräche, wenigstens eines oder zwei Gefäße träfe, welche durch die Schwingung der Luft mit in Schwingung versetzt würden und so durch Mitklingen den Schall

vermehrten; aber man stelle heute einmal in die Concertsäle viele Vasen, Spiegel, Kronleuchter u. dgl. mehr, und man wird sich überzeugen, welche weit geringere Wirkung der Ton hervorbringt, als wenn alles dies nicht der Fall ist. — Endlich können jenem Mittel, durch welches irgend ein Gegenstand mit einem tönenden Körper in Verbindung steht, mag dasselbe nun ein fester oder ein flüssiger Körper seyn, die Schwingungen des tönenden Körpers auf mehr als Einem Wege zugleich, nämlich sowohl durch feste als auch durch flüssige Körper mitgetheilt werden. So geht z. B., wenn durch die starken Bässe einer Orgel nicht nur die Pfeifenkörper, sondern die ganze Umgebung stark erschüttert werden, diese Erschütterung nicht blos von der schwingenden Luft, sondern zugleich und mehr noch von den die Pfeifen unmittelbar berührenden festen Körpern aus; die Folge davon aber ist eine Verstärkung des ersten Tones, und die Anwendung davon auf meinen zunächst vorliegenden Zweck bestätigt, daß auch die Stellung des Spielers oder Sängers auf einem höheren festen Boden ungleich mehr zu der Schönheit und Kraft seines Tones beiträgt, als wenn er auf gleichem Boden mit seinen Zuhörern steht.

Fest aber muß dieser erhobene Orchesterboden auch seyn, und zugleich nicht etwa mit Teppichen oder Tuch belegt, sonst ist die Wirkung abermals eine umgekehrte, was am besten die Thatsache beweist, daß, wenn wir des Winters im Freien rufen oder blasen, und die Erde mit einem lockern Schnee bedeckt ist, der Ton kaum halb so weit reicht, als wenn die Erde eine ungleich festere Eiskruste trägt.

Schließe ich nun meine Betrachtung und Mittheilung mit dem einzigen und aufrichtigen Wunsche, die Aufmerksamkeit unserer praktischen Musiker dadurch auf keinen unwichtigen Gegenstand geleitet und ihnen durch manchen vorher noch nicht beachteten Wink gedient zu haben.

5.

Ueber die Nothwendigkeit einer Normalstimmung, und das Mittel, sie zu erreichen.

Vielfach schon und wiederholt in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung (unter der früheren Redaktion) ist dieser Gegenstand besprochen und dargethan worden, welche wesentlichen Nachtheile es nicht allein für Sänger und Instrumental-Virtuosen, sondern auch für die gesammte Musikkultur und das Urtheil über musikalische Kunstwerke haben muß, daß die Stimmung, das Höhenmaaß der Töne, einer solch außerordentlichen Verschiedenheit unterliegt, daß man, ohne sich einer Uebertreibung schuldig zu machen, wohl sagen darf, jede Capelle, jedes Theater habe eine eigene, nach Höhe und Tiefe von der andern verschiedene Stimmung. In heutiger Zeit indessen, wo nachgerade die Scheidewände niederzufallen den Anschein nehmen, welche früher auch musikalisch die verschiedenen Nationen von einander trennten, wo eben so wohl der deutsche Virtuos in London, Paris, Mailand, Petersburg rc. seine

Triumphe feiert, als der Franzose, Italiener und Russe ꝛc. hier in Deutschland, und wo nach und nach immer mehr ein Kosmopolitismus sich in unserer Kunst dergestalt geltend zu machen anfängt, daß wir wahrscheinlich bald aufhören müssen, von einer italienischen, französischen, deutschen ꝛc. Musik zu reden und nur noch an eine wirklich europäisch-abendländische, an eine christliche Musik denken dürfen, die, in ihrer großen, eigentlich künstlerischen Gestaltung sich jedes Nationalunterschieds entschlagend und zu einer reinen Kunst der Menschheit — wie sie seyn soll — erhoben, überall auch von gleicher Wirkung, weil von gleicher Aeußerung seyn muß, — jetzt treten die Nachtheile solcher Verschiedenheit noch um viel merklicher hervor und werden dies in zunehmendem Maaße, je näher der glückliche Augenblick heranrückt, wo jene Scheidewände gänzlich verschwunden seyn werden. Ja nicht einmal die verschiedenen Länder und Nationen blos zeichnen sich durch solche Verschiedenheit der Stimmung aus, in Deutschland selbst, in Frankreich ꝛc. ist sie eine hundertfache. In Wien bläst ein Flötist, Hornist, Fagottist, und man lobt die Reinheit seiner Töne: er kommt nach Berlin, und Nichts

nt zusammen, er ist unrein, denn der
ist nicht mehr so gering, daß er
r Ausziehen der Instrumenten-
en nach der Höhe oder Nach-
se gehoben werden könnte.
rd uns eine Sängerin als hoher
gepriesen; sie kommt nach Wien oder
ner andern Stadt, und — sie muß dieselbe
Parthie transponiren, wenn sie ausreichen soll
mit ihrer Höhe. Welche Verschiedenheit der
Wirkung dann, und welche viel üblere sonstige
Folgen?! — Außerdem ist auch die Art und
Weise dieser Stimmungsverschiedenheit wieder
eine verschiedene, und berechnet man den Conflikt,
der daraus zu entstehen vermag, so ist sein Ende
kaum abzusehen. Man kann füglich drei solche
Arten annehmen: eine zeitliche, eine örtliche
und eine instrumentale; und ich will nun näher
noch mich auf deren Erörterung und Beweis ein-
lassen, woraus zum erstenmale vielleicht die volle
Wahrheit des Gesagten hervorgehen dürfte.

1) Eine zeitliche Verschiedenheit der Stimmhöhe
findet Statt insofern, als man ehemals die Instru-
mente nicht so hoch zu stimmen pflegte, als jetzt.
Wie es sich also fügt: ein neues Blasinstrument zu
einem alten oder ein altes zu neuen, wie oft in

den Orchestern der Fall — es stimmt nicht, denn Blasinstrumente stehen fest in der Stimmung.

2) Eine örtliche Verschiedenheit der Stimmhöhe ersieht man aus Folgendem:

a) Bei der Stimmhöhe, wie sie in Berlin beim Theater herrscht, gehören zu $\bar{a}$ 874 Schwingungen in 1 Secunde.

b) In Paris herrscht nicht nur überhaupt eine von der eben angegebenen verschiedene, sondern es weichen auch die verschiedenen Orchester dieses Ortes unter sich wieder ab: bei der Grand Opera erfordert das $\bar{a}$ 862; beim Théâtre Feydeau (auch Opéra comique genannt) erfordert es 816; beim Théâtre italien 848 Schwingungen in 1 Secunde. So wenigstens nach Fischers Angabe. Nach der von Scheibler entsprechen dem $\bar{a}$ beim Orchester der Opéra 853,47 oder einer andern Stimmgabel desselben Orchesters zufolge 867,47; bei dem Conservatoire Concert 869,85; bei dem Conservatoire Opéra italien 881,40, und nach einer früher aus Paris erhaltenen Stimmgabel 878,67 Schwingungen.

c) In Wien entsprechen nach Scheibler, den 6 von da erhaltenen Stimmgabeln zu-

folge, dem $\bar{a}$ folgende verschiedene Schwingungszahlen: 867,33; 872,67; 870,30; 880,20; 880,67; 889,74.

d) In Petersburg entsprachen nach Sarti's Untersuchungen 1796 dem $\bar{a}$ 872 Schwingungen in 1 Secunde.

3) Eine instrumentale Verschiedenheit der Stimmhöhe findet in der praktischen Musik Statt, indem man 3 verschiedene Normen der Stimmhöhe der Instrumente unterscheidet:

a) Den Kammerton. Dieses ist die allgemein gebräuchliche Stimmhöhe der Saiten- und Blasinstrumente, nach welcher man neuerdings auch anfängt, die Orgeln zu bauen. An manchen Orgeln findet man besondere Register, die nach dieser Stimmhöhe gebaut sind und daher Kammertonregister heißen, während die übrigen Register im Chortone stehen.

b) Den Chorton, der einen Ton höher steht als jener. In ihm stehen fast alle ältere Orgeln, und auch die meisten neuern werden nach dieser Stimmhöhe gebaut. In diesem Tone stehen auch noch jetzt viele Posaunen, die man dann gewöhnlich Kirchenposaunen nennt.

c) Den hohen Chorton, der noch einen Ton

höher als der gewöhnliche Chorton, und
2 Töne höher als der Kammerton steht.
Auch in diesem Chortone wurden früher
Orgeln gebaut und findet man deren noch.

Aus diesem Allen erkennt man sattsam, wie sehr es der Stimmhöhe an Uebereinstimmung mangelt. Indessen war es in früherer Zeit noch schlimmer als jetzt. Denn vor hundert und mehr Jahren scheint man die Stimmung lediglich dem Gutbefinden der Verfertiger musikalischer Instrumente überlassen zu haben. Die alten Orgeln haben daher sehr verschiedene Stimmungen und bei den meisten scheint eine unzweckmäßige Sparsamkeit die Stimmung unmäßig erhöht zu haben. Wollte man damals eine etwas genauere Stimmung festhalten, so bediente man sich der sogenannten Stimmpfeife, die aber nie etwas Genaues geben kann, da ihr Ton durch bloßes stärkeres Blasen sehr beträchtlich erhöht wird. Durch die schätzbare Erfindung der Stimmgabeln hat zwar die Stimmung in ganz Europa eine viel größere Bestimmtheit und Gleichförmigkeit erhalten; dessen ungeachtet finden hierin noch mannigfache Verschiedenheiten an verschiedenen Orten, ja sogar an verschiedenen Orchestern eines und desselben

Ortes Statt, wie das oben über die örtliche Verschiedenheit der Stimmhöhe Angeführte beweist, denn eben jene Angaben stützen sich auf die untersuchten Stimmgabeln jener Orchester.

Daß diese Verschiedenheit der Stimmhöhe viele Nachtheile hat, leuchtet von selbst ein; denn man braucht nur an einen Umstand, an den Einfluß der Stimmhöhe auf die Dimensionen der musikalischen Instrumente zu denken, um eine vollkommene Uebereinstimmung hierin höchst wünschenswerth zu finden. Man bedarf demnach eines Normaltons, wie ihn W. Weber nennt, oder eines fixen Tones, wie Chladni ihn bezeichnet, der als Normalmaaß der Töne durchgängig angenommen würde. Schon Sauveur 1700 trug den Gedanken vor, daß man einen solchen Ton annehmen möchte, damit ein Tonstück an jedem Orte und zu jeder Zeit in einerlei Tonhöhe ausgeführt werden könnte. Er schlägt dazu den Ton vor, welcher 100 Schwingungen (also, weil er Doppelschwingungen meint, 200 einfache Schwingungen) in 1 Sekunde macht, und von einer 5 Pariser Fuß langen Orgelpfeife gegeben werden soll. Chaldni hält aber weder Pfeifen noch Saiten für tauglich dazu, weil beide zu vielen Veränderungen

unterworfen seyen. Für das untrüglichste Mittel, einen solchen festen Ton zu erlangen, hält er einen solchen Stab, wie er als Mittel zur Auffindung der absoluten Schwingungszahl zu dienen pflegt. Daß aber auch dieser keineswegs so untrüglich ist, bedarf keines Beweises. Auch die Stimmgabeln eignen sich nicht vollkommen hierzu, weil ihr Ton unmittelbar nach dem Anschlagen ein wenig tiefer ist, als wenn sie verhallen. Nur eine nach W. Webers Regeln compensirte Zungenpfeife kann als ein untrügliches Mittel gelten, zumal wenn sie durch Compensation nicht blos gegen den Einfluß der Stärke oder Schwäche des Anblasens, sondern auch gegen den der Temperatur auf ihre Tonhöhe geschützt ist. Deshalb wird sie von ihm wie zu mehrern andern Untersuchungen so vorzugsweise zur Feststellung eines Normaltons empfohlen, und zur Construktion einer zu solchem Zwecke bestimmten Zungenpfeife noch besondere Regeln angegeben. Und wie leicht ließe sich auf diesem Wege eine allgemeine Normalstimmung erzielen, wenn die Instrumentenmacher, die Orchester nur wollten? Die Kosten wären doch wahrlich nicht groß.

